



## **GUSTO MUSICAL Y ESPACIO SOCIAL JUVENIL. PRÁCTICAS MUSICALES EN BARCELONA Y TRÓJMIASO**

**Roberto Alexis Rodríguez Suárez**

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



# GUSTO MUSICAL Y ESPACIO SOCIAL JUVENIL

Prácticas Musicales en Barcelona y Trójmiasto

## Tesis Doctoral

Autor

Roberto Alexis Rodríguez Suárez

Directores

Dr. Oriol Romaní Alfonso

Dr. Roger Martínez Sanmartí

UNIVERSITAT



ROVIRA I VIRGILI

Universitat Rovira i Virgili

DAFITS

Tarragona 2014



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
GUSTO MUSICAL Y ESPACIO SOCIAL JUVENIL. PRÁCTICAS MUSICALES EN BARCELONA Y TRÓJMIAS  
Roberto Alexis Rodríguez Suárez

**Roberto Alexis Rodríguez Suárez**

# **GUSTO MUSICAL Y ESPACIO SOCIAL JUVENIL**

## **Prácticas musicales en Barcelona y Trójmasto**

**TESIS DOCTORAL**

**dirigida por el Dr. Oriol Romaní Alfonso (URV)  
y el Dr. Roger Martínez Sanmartí (UOC)**

**Departamento  
de Antropología, Filosofía y Trabajo Social**



**UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI**

Tarragona  
2014

Imagen de cubierta: *The end is beauty-full* de Theo Gosselin.

*A Yolanda, mi madre y a Roberto, mi padre.*



# Índice

Prefacio.....	7
<b>Intro.....</b>	<b>13</b>
Introducción.....	15
<i>Antecedentes.....</i>	15
<i>Justificación .....</i>	19
<i>Planteamiento.....</i>	20
<i>Estrategias y técnicas de investigación .....</i>	23
<i>Los momentos de la tesis.....</i>	30
Introduction .....	36
Background.....	36
Justification.....	39
Setting.....	40
Research strategies and techniques.....	42
Structure.....	48
<b>Estrofa (Primera Parte) <i>La música y el espacio social juvenil.....</i></b>	<b>51</b>
Capítulo 1. Música y Jóvenes.....	53
1.1- <i>¿Por qué estudiar la música? .....</i>	54
1.2- <i>¿Estudiar música en la ciudad? .....</i>	61
1.3- <i>Culturas Juveniles y Música .....</i>	71
Capítulo 2. El Gusto Musical .....	93
2.1- <i>La música como comunicación .....</i>	94
2.2- <i>El gusto Musical.....</i>	103
<b>Puente (Segunda Parte) <i>Senderos Metodológicos en Ciudades Sonoras</i></b>	<b>113</b>
Capítulo 3. El sendero de la música.....	115
3.1- <i>El sendero de la fiesta.....</i>	116
3.2- <i>Los senderos de la migración .....</i>	117
3.3- <i>Las ciudades sonoras.....</i>	121
3.4- <i>El sendero de la tesis .....</i>	128
<b>Estribillo (Tercera Parte) <i>Mapas de prácticas musicales y las Historias de Vida Musical.....</i></b>	<b>131</b>
Capítulo 4. Mapas Musicales.....	133
4.1- <i>Mapas Musicales de Barcelona y Trójmasto.....</i>	134
4.2- <i>Cuadros de Presentación de Informantes.....</i>	136
4.3- <i>¿Qué suena en Barcelona? .....</i>	140
4.4- <i>Senderos Musicales de Jóvenes Universitario en Trójmasto .....</i>	154
<b>Solo <i>Historias de Vida Musical .....</i></b>	<b>181</b>
Capítulo 5. Historias de Vida Musical.....	183
5.1- <i>Historias de Vida Musical: guía de lectura .....</i>	184

5.2- <i>Historia de vida musical: la banda sonora de mi vida</i> .....	188
Las cintas de papá.....	191
La cinta de la vergüenza.....	192
Encontrando Amigos .....	194
Del catálogo TIPO al ipod.....	196
Conectada a los oídos.....	200
5.3- <i>HVM de Iván</i> .....	202
5.4- <i>HVM de Nadia</i> .....	245
5.5- <i>HVM de Wojtek</i> .....	273
4.6- <i>HVM de Michal</i> .....	300
<b>Outro.....</b>	<b>313</b>
Conclusiones.....	315
Conclusions.....	324
Bibliografía .....	330
Anexos .....	341
<i>Anexo I. Nano-historias de Vida Musical</i> .....	341
<i>Anexo II. Fotografías de lugares musicales de Trójmiasto</i> .....	351
<i>Anexo III. Detalles de Mapas Musicales de Trójmiasto</i> .....	355

## Prefacio

**Customer:** Hi, do you have the song "I Just Called To Say I Love You?"  
It's for my daughter's birthday.

**Barry:** Yeah, we have it.

**Customer:** Great, great... Well, can I have it?

**Barry:** No, you can't.

**Customer:** Why not?

**Barry:** Because it's sentimental tacky crap that's why. Do we look like a store that sells "I Just Called to Say I Love You"? Go to the mall!

**Customer:** What's your problem?

**Barry:** Do you even know your daughter? There's no way she likes that song! Oh wait! Is she in a coma?

*(High Fidelity, Stephen Frears)*

The unhappiest people I know, romantically speaking, are the ones who like pop music the most; and I don't know whether pop music has caused this unhappiness, but I do know that they've been listening to the sad songs longer than they've been living unhappy lives.

*(High Fidelity, Stephen Frears)*

Estas dos citas tomadas de los diálogos de la película *High Fidelity*, basada en la novela del mismo nombre del escritor británico Nick Horby, me parecen una elocuente forma ejemplificar los lazos y conexiones que la música tiene en nuestra vida cotidiana. Nuestra relación con la música está tejida a través de vinculaciones y práctica en las que esta investigación indaga. Esta tesis se construyó calcando la estructura de las canciones de música popular. Así iré explicando cuáles son estas distintas partes y a qué sección de la tesis corresponden.

Las canciones populares suelen comenzar por una **INTRO** es decir *una sección única que suena al principio de la pieza musical. Esto por lo general aumenta el suspenso para el oyente de modo que, cuando entra el ritmo principal, se produce una liberación o sorpresa.* En la tesis la *Intro* corresponde a la presentación de los antecedentes, planteamiento, justificación, explicación de las estrategias y técnicas de investigación. En ella



se plantean, pues las preguntas que se comparten con el lector para así guiarlo en las siguientes partes del trabajo.

Justo después de la *Intro*, las mayoría de las canciones populares suelen presentar la **ESTROFA** que *es una sección que se repite varias veces a lo largo de la canción con la misma música pero, generalmente, distinta letra*. Para la tesis la *Estrofa* corresponde a el desarrollo del Marco Teórico en el que se presenta la visión que propone este trabajo y a través del que se mira y se articula el resto del trabajo.

A modo de unión entre dos partes de la canción se encuentra el **PUENTE**, se trata de *un interludio que une o conecta dos partes de una canción y que crea una conexión armónica entre aquellas partes*. La parte que permite el paso armónico desde el Marco Teórico a la Etnografía en este texto es una suerte de biografía de investigación, se trata pues de un *Puente metodológico*.

*Cuando dos o más secciones de la canción tienen básicamente la misma música y letras, lo más probable es que se trate del ESTRIBILLO*. En este trabajo el *Estribillo* está compuesto por la composición coral en la que varias voces ayudan a construir la cartografía musical de sus ciudades. Los distintos tempos, voces, ritmos y melodías componen un tejido que nos dan un relativo sentido de conjunto que corresponde a las geografías musicales que se construyen en cada uno de los contextos en los que se llevó a cabo esta etnografía.

Un **SOLO** *es una sección de la canción diseñada para destacar a un único ejecutante instrumental (v.gr., un guitarrista o un armonicista) o, menos comúnmente, a varios (v.gr., un trompetista y saxofonista)*. La *sección de solo* puede ejecutarse sobre los acordes de la estrofa, el estribillo, el puente o sobre una progresión estándar. En esta tesis el *Solo* lo componen las trayectorias biográficas que ejecutan sobre los acordes que se han planteado en las primeras partes de la tesis sus propias interpretaciones. En esta sección encontraremos cuatro *Solo* que en conjunto permiten un trabajo de interpretación y análisis de las prácticas musicales y sus vinculaciones.

Una canción de música popular suele tener por último el **OUTRO** o *coda es la sección breve al final de la canción. El tipo más simple de coda simplemente repite el acorde de tónica durante varios compases o usa una progresión breve*. Las reflexiones finales y conclusiones que resultan de este recorrido de investigación son el *Outro* de la tesis.

.....

## **Nota**

Conviene advertir que este trabajo, para cuya elaboración se llevó a cabo trabajo de campo en Polonia, cuenta con algunas secciones que están escritas en Inglés. En el caso de la *Intro* y el *Outro* se trata de meras versiones bilingües, que tienen como objetivo permitir que un lector que no tenga dominio del castellano pueda acceder a la información que se presenta en estas secciones. Pero también se encontrará texto en inglés en el cuerpo de la etnografía del contexto polaco, que corresponde a las citas textuales de las entrevistas que se llevaron a cabo para construir tanto el Mapa Musical, como las Historias de Vida Musical, éstas citas no han sido traducidas, pero consideramos que el discurso y los argumentos que se tejen con ellas son suficientes para ayudar a un lector no anglófono a conformarse una idea general del contenido de los discursos presentados.

.....

## **Agradecimientos**

El proceso de elaboración que ha hecho posible que esta tesis haya podido ver la luz (y sentir la música) ha dependido de las aportaciones de un gran número de personas. Por ello quiero expresar mi más sincero agradecimiento, primero a todas y cada una de las personas que accedieron a participar en mi investigación como informantes y me dejaron entrevistarlas, acompañarlas en sus rutas y senderos musicales a lo largo de un buen rato.

A la AGAUR quién otorgó el financiamiento para el desarrollo de esta investigación a través de una beca predoctoral (FI-2006). En el plano institucional también quiero reconocer la acogida que me ha dado el Departamento de Antropología, Filosofía y Trabajo Social de mi universidad, por abrirme las puertas desde el día que toqué por primera vez la puerta del despacho del, entonces director del departamento, Oriol Romaní que luego se convertiría en uno de los directores de esta tesis y a quien como tal quiero agradecer su respeto, su comprensión, su rigor y apoyo. Así como haberme ayudado a ponerle punto final a este trabajo y aguantar el ritmo de *sprint* hasta el último momento. También quiero agradecer a Núria Martorell, secretaria del Departamento, por toda su ayuda y paciencia.

En el 2008 la AGAUR me otorgó una beca de movilidad (BE-2008) que hizo posible la estancia de investigación que realicé en Polonia. Me gustaría agradecer a la profesora Iwona Sagan, directora del Departamento de Geografía Económica de la Universidad de Gdansk, por acogerme y apoyarme en el desarrollo de mi estancia de investigación. A Mariusz Czepczynski por las interesantes conversaciones e intercambios de ideas sobre las formas de estudiar la cultura, a Gzregorz por cumplir la promesa que me hizo en Lisboa de que intentaría llevar mi petición a la dirección de su departamento para invitarme a presentar un pequeño seminario de investigación que fue el inicio del camino que me llevó a pasar medio año en Polonia. A mis compañeros de despacho durante mi estancia Maja y Wojtek, cuya amabilidad y generosidad convirtieron mi estancia de investigación en una increíble experiencia de vida. A Kamila, la secretaria del departamento que me ayudó siempre a sortear las barreras lingüísticas y burocráticas de todo tipo. Y muy espacialmente a Eliza, Kasia, Magda, Marta, Daria, Konrad y Krzesimir, los estudiantes de la licenciatura que respondieron a la poco común convocatoria para participar en un taller/seminario de investigación sobre las prácticas musicales de los jóvenes en Trójmiasto. A Julia por ponerme en contacto con tantos músicos y avisarme siempre cómo estar en el lugar correcto en el momento correcto. A Piotr y Agnieszka por las interesantes charlas que me ayudaron a ser un poco

más polaco y por su ayuda y apoyo. A Michal K por hacerme sentir siempre en casa. A Aleksandra Mroz por ayudarme aproximarme a los jóvenes del proyecto social en Chylonia. Para ustedes estas palabras:

*Praca ta jest owocem doświadczenia możliwego dzięki pomocy i wsparciu wielu osób, co sprawia, że trudno podziękować każdemu z osobna. Mimo to chcę w szczególny sposób wyrazić wdzięczność wszystkim, którzy od początku do końca mojego pobytu i badania w Polsce sprawili, że poczułem się jak członek rodziny. Tym, którzy prowadzili mnie przez ścieżki muzyki, badań, ale przede wszystkim nauczyli mnie cieszyć się z małych i dużych przyjemności życia po polsku. Niniejsza praca doktorska była możliwa dzięki zaufaniu, jakie pokładaliście we mnie, radości i entuzjasmowi, jakie dzieliliśmy razem i które na zawsze pozostaną ważną częścią mojego życia, zarówno w sferze zawodowej, jak i osobistej. Dziękuję Wam, przyjaciele.*

Un agradecimiento especial al otro director de esta tesis Roger Martínez, por nutrir con entusiasmo, preguntas, orientación y discusiones el desarrollo de esta tesis. Siempre con respeto y comprensión.

A Toní Martí por su amistad, gran corazón y generosidad que me permitió continuar en el programa de doctorado en momentos difíciles, a Juanma, Marta, Gemma, Carlitos, Raquel, Cristina, Sole, Xavi y toda la tropa que hizo de mis primeros años en Europa una experiencia inolvidable que me permitió sembrar las raíces que convirtieron a *Catalunya* en mi segundo hogar y cuyas redes sociales me permitieron entrar en contacto con tantos senderos musicales.

A mis compañeros de aventuras académicas, con quienes he compartido incertidumbres, retos, logros y satisfacciones: Laura, Luca, Nadia y Noemí. Son ustedes camaradas, inspiración y apoyo (y también mi familia).

A Elí por haber hecho la revisión de mi barroca sintaxis inglesa, a Ely (con i) y a Nayelli por sus observaciones y ayuda para el diseño de la cubierta de la tesis, pero sobre todo por su cariño. A Kamil, el señor rojo, por la traducción al polaco. A Torben por la traducción de la introducción.



# Intro



## Introducción

“Podríamos movernos a restringir el uso de la música para hacerla servir sólo a aquello que es respetable y nunca utilizarla para libertinajes desenfrenados o para castrarnos a nosotros mismos con placeres inmoderados. No existe prácticamente ninguna otra cosa en el mundo con tanto poder de doblar la moral de los hombres en una dirección, como lo ha observado Platón sabiamente. Y por esta razón debemos ser aún más asiduos en controlar la música de tal manera que sirva para nuestro bien y no nos perjudique.

Calvino, *Prefacio del Salterio de Ginebra* (1543)

### ***Antecedentes***

Desde el año 2003 inicié un itinerario de investigación interesándome por las identidades juveniles y la música. En mi primer trabajo de investigación hice una comparación y análisis de dos diferentes “escenas” musicales de las llamadas culturas *techno*: Ciudad de México y Tijuana. La intención de esta investigación era hacer un análisis de las formas en las que los jóvenes consumen ciertos tipos de música y de cómo esta particular forma de consumo crea un grupo de iguales, un lenguaje, una identidad.

Durante el mismo 2003 hice una primera estancia de investigación en la ciudad de Tijuana, México. Tijuana es una ciudad estigmatizada – en el imaginario popular mexicano e internacional (canciones como *Welcome to Tijuana* de Manu Chao, películas estadounidenses que la representan como ciudad sin ley y violenta)- en la que me encontré a un



grupo de músicos jóvenes que proponían un nuevo estilo de música que era conscientemente *híbrido* y que pretendía conciliar la esfera de la tradición popular del norte de México y los sonidos globales representados por el *techno*, este nuevo producto se llama Nortec .

El Nortec es un producto de las experimentaciones musicales de un grupo de músicos aficionados a la música electrónica que al final del siglo XX comenzaron a hacer intentos por integrar la música electrónica y la música popular nortea. Hoy Nortec es un colectivo multimedia y una propuesta estética de la ciudad. Sus fiestas intentan recuperar lugares de su ciudad, muchas veces estigmatizados, con la intención de darles un nuevo significado, creando territorios simbólicos (es el caso de una fiesta que se hizo en un *yonke*, que es la manera en la que ellos llaman a los lotes de coches accidentados que son vendidos por piezas. Los *yonkes* ocupan una parte importante de la ciudad creando un paisaje urbano poco común, pero forman parte de la actividad económica de la ciudad).

Nortec es un movimiento que cruza la frontera entre la modernidad y la tradición, pero además se atreve a cruzar otra frontera importante uniendo la cultura popular vinculada a la clase baja trabajadora y la nueva música culta, o avanzada como se le llama en Europa. Para los jóvenes de Tijuana es también una recuperación de un territorio simbólico contradictorio, porque la mirada de los jóvenes de élite se dirige hacia las clases populares, hacia lo “naco” (término polisémico usado, generalmente, desde las clases altas, blancas y educadas, para referirse a aquellos que no son como ellos de una manera despectiva) y se reinventan identidades y frases como “naco is nice”. Las músicas con las que se crea el Nortec, son músicas que un

---

<sup>1</sup> Sobre Nortec véase Valenzuela Arce. J.M. (2004). *Paso del Nortec: This is Tijuana*. CONACULTA. Oceano: COLEF. y Madrid. A. (2008). *Nor-tec Rifa: Electronic dance music from Tijuana to the world*. Oxford Press.

joven de clase alta, generalmente, no pondría en su coche mientras conduce. Por lo tanto esta producción cultural intentará imaginar una identidad que integra el gusto musical de dos esferas sociales distintas de la ciudad. En esta investigación emerge por primera vez una cuestión que me volveré a encontrar en la siguiente aventura investigativa: el uso social de la música en la creación de nuevas identidades o comunidades emocionales (Thornton, 1997).

Mi itinerario de investigación alrededor de esta temática se encontró en un nuevo momento cuando en el 2005 recibo la invitación para colaborar en una investigación sobre los jóvenes latinoamericanos que viven en la ciudad de Barcelona, investigación en la que yo hice un especial énfasis en las culturas de ocio nocturno (Rodríguez Suárez, 2006). Para esta investigación desarrollé un trabajo de campo sobre la construcción de los espacios de fiesta, en estos espacios festivos lo “latino” surgía como una construcción identitaria que unía a jóvenes con orígenes nacionales muy diversos, pero que al mismo tiempo los separa de los autóctonos y de otros de orígenes diferentes. Las maneras de hacer la fiesta y la música suelen ser utilizadas por los jóvenes de forma selectiva para auto-definirse, marcar diferentes planos de su identidad y al hacerlo, se convierten en espejo de la configuración social (Morin, 2002). En este sentido, explicar este “espacio” nocturno nos permite tener una posición privilegiada para comprender cómo estos jóvenes con itinerarios migratorios similares recomponen su identidad. Hacer la fiesta a la manera latina es un intento por habitar la ciudad que los acoge. Es construir un espacio que les ayuda a definir su identidad, a recomponerla muchas veces en la creación de una nueva identidad que los aproxima a ciertas personas con trayectorias biográficas parecidas a las suyas. La ubicación de estos lugares “latinos” terminan conformando geografías, configuraciones de la

ciudad en términos de lugares que son visitados por ciertos tipos de jóvenes que comparten gustos y experiencias biográficas. Las geografías nocturnas nunca son estáticas, sino que cambian al largo del tiempo, como reflejo de los cambios en los contextos sociales. Los jóvenes pueden ser migrantes también en estas geografías nocturnas, junto con los artistas y los estilos musicales (Martínez 2003). Es este hallazgo suma a la primera cuestión un momento concreto para observar cómo se negocia desde las prácticas musicales los territorios identitarios, primero como pasaba con el Nortec, ahora en la emergencia de los lugares “latinos”. Creo que la movilidad y transformación de estos lugares podrían ser un lugar clave para observar el diálogo y comunicación entre los jóvenes latinos y la sociedad receptora; y así quedó reflejado en los informes finales de esta investigación que fueron presentados en noviembre del mismo año en un seminario en el CCCB (Feixa, Porzio y Recio, 2006). A esta investigación le dimos continuidad y dentro del marco general de esta investigación, personalmente, continué haciendo un análisis de las formas que va tomando el gusto musical de los jóvenes con un reflejo de sus procesos de negociación con y en la cultura del nuevo territorio en el que viven. La dimensión del contexto social de acogida y las trayectorias biográficas surgen por primera vez en mi investigación como dos elementos clave para aportar entendimiento a las cuestiones que me he ido planteando en mi trayectoria de investigación.

A partir de estos trabajos comencé a perfilar más mis intereses en relación con mi investigación y me propuse hacer un trabajo que se ocupara de las prácticas musicales de forma más amplia que tienen algunos jóvenes en movilidad o migrantes. La migración resulta interesante en tanto que pone en evidencia los mecanismos que operan en el gusto musical cuando los cuadrantes propios no concuerdan con

los del contexto social del país (o incluso ciudad) de acogida. En esta investigación los accidentes biográficos de los jóvenes (dentro de los que se puede sumar un proceso migratorio) nos dan una perspectiva espacio/temporal para pensar cómo se componen y recomponen los espacios sociales a través de las prácticas musicales (desde la escucha, el consumo, la producción, el baile, etc.). Para reflexionar sobre esta experiencia juvenil propongo hacer una mirada a tres aspectos por separado, que en cambio están interrelacionados: el primero, los lugares musicales y su ubicación social, el segundo las prácticas musicales y sus distintas maneras de uso, producción, consumo, apropiación, y el tercero los jóvenes y sus biografías.

### ***Justificación***

A través del recorrido de investigación antes mencionado entendí algunas claves para estudiar con profundidad la creación de sentido(s) compartido(s) a través de las prácticas musicales de jóvenes (y no tan jóvenes). Tuve la intuición de que la cuestión no residía en la música aislada, ni en la emergencia fugaz y transformable de escenas musicales —que muchos investigadores se han esforzado en capturar, en el mejor de los casos haciendo un trabajo de reconstrucción histórica en el que un género musical sirve como hilo conductor— tampoco en el análisis profundo de los géneros musicales como entidades cerradas y acabadas. Pero al mismo tiempo reconozco que todas y cada una de esas aproximaciones aporta algo al entendimiento de esa cuestión. Esa reflexión es la que motiva la propuesta de esta tesis en la que el análisis sobre las prácticas musicales y las lógicas que guarda frente a la globalización, la migración, la aparición de nuevas tecnologías, las industrias culturales, nuevas músicas, lugares musicales, etc. se cruzan todas en las trayectorias biográficas de las

personas. Es por eso, que en esta aproximación tan tradicionalmente antropológica encuentro una aportación a los estudios que hasta la fecha se han hecho sobre música y gusto musical. La propuesta de esta tesis es trabajar desde las biografías, los cuerpos con género, edad, clase social, nacionalidad, etc. y sus múltiples articulaciones dentro del espacio social en el eje de tiempo y espacio. Y desde ahí acercarnos a sus relaciones con el contexto familiar, los lugares musicales de su ciudad, la oferta musical del contexto, las transformaciones de las industrias culturales, las relaciones entre pares que van modelando el gusto y la identidad o sentido de pertenencia y las transformaciones tecnológicas que posibilitan reproducir y distribuir la música.

## ***Planteamiento***

El objetivo general de mi investigación es estudiar las prácticas musicales de algunos jóvenes habitantes o en tránsito en la ciudad de Barcelona y Trójmiasto<sup>2</sup>. La intención es poder desvelar las lógicas de sentido e identidad cultural que se generan a través de éstas.

Se eligieron estos dos lugares básicamente porque hay una pretensión de observar las formas en las que los flujos migratorios pueden afectar a los mapas musicales que los habitantes de estas ciudades construyen. Entendemos que Barcelona es nuestro ejemplo de una ciudad compleja y multicultural en cuya población podemos ver una composición que resulta de la inmigración<sup>3</sup>. Mientras que por otra parte Trójmiasto, como complejo urbano sería el ejemplo de una ciudad del centro de Europa con alta actividad económica, pero con un bajo

---

<sup>2</sup> Trójmiasto es el nombre en polaco que recibe el conglomerado de tres ciudades en septentrionales: Gdansk, Sopot y Gdynia.

<sup>3</sup> El grueso del trabajo de campo en Barcelona se desarrolló en 2008-09 por lo tanto estamos hablando de una época previa a la crisis económica que ha generado cambios importantes en la dirección de los flujos migratorios.

índice de población inmigrada. Sin embargo, con el ingreso de Polonia a la Unión Europea y el momento en que sus ciudadanos se benefician del libre tránsito en el área Schengen se ha ido generalizando la migración temporal de muchos jóvenes, principalmente a Reino Unido. Y estos flujos, como lo veremos más adelante en el análisis, también han tenido una serie de consecuencias en los mapas musicales.

En este estudio el eje central es la trayectoria biográfica y hay una pretensión de incluir un análisis sobre los efectos que tiene la experiencia migratoria —tanto por ser protagonistas del proyecto migratorio o por ser habitante de una ciudad que acoge a un gran número de personas de diferentes orígenes— en la configuración del gusto musical.

Lo que subyace en esta investigación es reflexionar sobre el proceso social/cultural a través del que vamos dotando de sentido nuestra relación con la música. Me estoy refiriendo al lugar que ocupa nuestra relación con la música en el proceso de socialización, con el fin de entender qué peso tienen las distintas instituciones, prácticas y accidentes biográficos en la construcción del gusto musical. Observando al proceso de socialización, desde cómo aprendemos a escuchar a través de las prácticas en el seno familiar, hasta la manera en la que codificamos el consumo musical y cómo a través de estas prácticas se conforman grupos o comunidades emocionales alrededor de músicas, artistas, performance o lugares musicales, así como las relaciones que se establecen con otros grupos con gustos diferentes. La aproximación biográfica permite analizar el impacto que tienen las industrias culturales en este proceso de socialización y significación de los productos culturales. Sobre todo brinda una perspectiva que permite ver de cerca los mecanismos de negociación que se ponen en marcha cada nueva generación, aportando así elementos que ayudan a

dibujar un proceso de producción cultural activo que re-significa y se apropia de tradiciones, músicas, lugares, estilos y artistas. A través de las trayectorias biográficas es también posible acercarnos a la cuestión de lo local y lo global desde las prácticas, desde cómo los escuchas o consumidores gestionan y localizan productos culturales en su aquí y ahora, que no es el mismo contemporáneamente en otra latitud geográfica y menos aún en otro momento de la historia. En otras palabras, nos permite analizar a través del eje espacio y tiempo las distintas formas en que se ha significado a las músicas, prácticas y lugares. Y por lo tanto acudimos a ver desde dentro algunas lógicas de transformación del sentido y significado.

Si bien la propuesta de esta investigación es consistente en lo que refiere a los procesos de apropiación y negociación de bienes culturales, pensando el gusto musical como un ejercicio de producción cultural, en mucho menor medida se ocupa de todo el ámbito económico y de políticas culturales que hay detrás de las industrias culturales. Tampoco logra hacer, lo que desde la sociología se llama, un estudio de la audiencia, pues no pretende caracterizar a los seguidores de un cierto estilo de música. Por otro lado, a través de las trayectorias biográficas nos acercaremos a los distintos senderos que conforman en el imaginario mapas musicales de los dos contextos en que se llevó a cabo esta investigación. A través de las trayectorias biográficas esta investigación transita entre lugares, estilos, géneros musicales, formas *subculturales*, particulares prácticas culturales, pero el interés es ver la permeabilidad y las articulaciones que se ponen en marcha para lograr este tránsito antes que profundizar en cada una de ellas. La perspectiva de género está apuntada como un tema que requiere futuras indagaciones, a lo largo del trabajo, siempre atravesando por las trayectorias biográficas, se irán abordando algunas reflexiones en torno

a la relevancia del género en la aproximación a ciertos productos culturales y sobre la forma en la que influyen en las prácticas musicales. Sin embargo, reitero, que es un tema harto interesante que puede derivar en otra empresa de investigación.

### ***Estrategias y técnicas de investigación***

En un trabajo de investigación como este, explicar las técnicas de investigación que se utilizaron y la forma en que se ha tejido la información permite situar contextualmente el resultado y también descubrir los alcances y limitaciones que se tienen con cada una de ellas. Este trabajo de investigación está fundamentado en el análisis cualitativo de datos etnográficos recogidos a lo largo de poco más de 3 años tanto en Barcelona como en Trójmasto. Las entrevistas en profundidad han sido el principal instrumento para la obtención de datos para este estudio. Pero también he recurrido a usar fuentes secundarias y una combinación de acercamientos y técnicas o instrumentos de análisis que han sido útiles para mi análisis.

Al iniciar la investigación, realicé una revisión bibliográfica respecto a mi objeto de estudio. Los hallazgos me permitieron reconocer las conexiones sociales y culturales que era importante observar a la hora de estudiar las prácticas musicales de jóvenes y ver de qué manera éstas eran relevantes para entender el espacio social. Las diferentes aproximaciones y estudios me permitieron insertar la perspectiva biográfica en un campo de estudio con una abundante y larga tradición.

Respecto a los medios de comunicación de masas, me he concentrado en la televisión, la radio, la prensa especializada e Internet. Mi observación de la televisión ha sido esporádica, centrándome sobre



todo en programas especializado y canales musicales, pero ocupa un espacio marginal en el análisis. He llegado a éstos a través de la confección de las historias de vida. Es decir, yendo a ver cómo eran los programas o los canales de televisión que los informantes habían mencionado. Así pues esta es la lógica que hay detrás de mis observaciones en la radio y la prensa especializada. En cambio Internet merece un espacio aparte, ya que la capacidad de generar redes y encontrar a otros con gustos musicales similares que permiten algunas plataformas en Internet fueron especialmente útiles. Estas auto-identificaciones sirvieron como un primer acercamiento a las geografías musicales de ambas ciudades. A través de algunas plataformas en Internet logré identificar grupos de personas unidas por gustos musicales similares. También a través de esta plataforma logré contactar con personas que luego se convirtieron en informantes.

A la hora de realizar observación participante distinguía tres focos principales de observación: la participación en actividades musicales, los lugares musicales y las agregaciones por las que transitan las personas en sus prácticas musicales. He realizado observación en distintos lugares musicales: bares, discotecas, festivales, conciertos y tiendas de discos, principalmente. Con varias de las personas a las que entrevisté, la relación trascendió esa entrevista y fui invitado a compartir espacios que iban más allá del contexto formal de la misma: visitar sus casas, tomar un café, ir a conciertos o ensayos de sus bandas de música, para poder ver sus colecciones de música, mantener contacto regular por teléfono, correo electrónico. Y de esta forma la observación participante encontró otros espacios en los que se complementaba la información relacionada con sus prácticas musicales.

Los discursos obtenidos de las entrevistas realizadas a lo largo del trabajo de campo constituyen la principal fuente sobre la que se ha basado la investigación. La entrevista en profundidad estaban diseñadas para perseguir el proceso de socialización musical de las personas entrevistadas. La entrevista se estructuró a partir de las diferentes etapas de la vida socialmente reconocidas e institucionalizadas. La duración de las entrevistas que llevé a cabo estuvo entre una hora y cuatro horas. La mayoría realizada en dos sesiones. La mayor parte de las entrevistas fue graba en audio, excepto una que se realizó por mensajería digital (Chat). La estructura y desarrollo se fue haciendo más fluida a medida que yo aprendí a formular las preguntas del modo más adecuado.

Para contactar con informantes utilicé varias estrategias desde contactando a personas a través de redes sociales, así como en conciertos, tiendas de música y a través de otros informantes. La estrategia fue distinta en el caso de Barcelona y en el caso de Trójmiasto. En Barcelona en el trabajo de campo fue mucho más extenso en el tiempo (realizado a lo largo de 2009) y pude ser más autónomo, también aproveche la orientación y contactos de trabajos de investigación previos. En el caso de Trójmiasto, el trabajo de campo estaba en el marco de una estancia de investigación realizada en el Departamento de Geografía Económica de la Universidad de Gdansk. Fue una estancia de investigación realizada en el 2008 y tuvo una duración de 5 meses y 3 semanas. El marco universitario me permitió sortear las dificultades lingüísticas y fue desde la universidad y con estudiantes universitarios que tenían un alto nivel en el uso del inglés con quienes se articuló todo el trabajo de campo. Combiné las entrevistas biográficas, con trabajos compartidos en un taller de investigación en el que dirigí el trabajo de 8 estudiantes 6 chicas y 2

chicos. En una segunda etapa realicé entrevistas biográficas con músicos locales, jóvenes universitarios de otras disciplinas y otros informantes que contacté a través de una red social de Internet que se centra en el consumo musical de la que hablaré más adelante.

El eje central de esta etnografía está en lo que he llamado Historias de Vida Musical (HVM), en ellas se persigue el proceso cultural a través del cual aprendemos a relacionarnos con la música, es decir que intento entender en su complejidad el proceso de socialización musical. Para estas historias de vida se llevaron a cabo sesiones de entrevista biográfica acompañadas de observación participante acudiendo a observar conciertos, ensayos de música, lugares musicales, colecciones personales de música, etc. Es decir, me ocupé del relato en contextos musicales, pero también en los extra musicales. Algunas de estas entrevistas en profundidad se convirtieron en HVM, otras sirvieron de material para construir los mapas musicales de las ciudades que sirven como marco para el análisis de las HVM y para complementar el análisis sobre la apropiación local de productos culturales que han sido distribuidos globalmente.

Se ha pretendido hacer una muestra que recoja la mayor diversidad posible, en cuanto a prácticas musicales y formas de identificación juvenil relacionada con el gusto musical, pero en ningún caso los datos que se presentan en este trabajo pretenden ser representativos estadísticamente de las prácticas juveniles musicales.

En la mayoría de los casos las personas entrevistadas están involucradas en el mundo de la música, ya sea como músicos, produciendo música, gestionando algún lugar musical, pero también encontramos el caso de personas que simplemente son melómanas y por lo tanto la música ocupa un espacio privilegiado en su vida cotidiana. Haciendo caso a una recomendación metodológica de mis

directores fue que añadí en la muestra a personas que no eran grandes melómanos o para quienes la música no es un ámbito importante. Esta decisión responde a la necesidad de incluir en la muestra personas para quienes la música no jugaba un papel importante en su vida cotidiana, pero en cambio, participan de igual forma en la conformación del espacio social. Por lo tanto observar cómo se relacionan con la música aporta entendimiento sobre las prácticas musicales en un espacio social cuyo estudio quedaría incompleto si sólo observan a los que están más al centro en las geografías musicales.

Como bien expliqué antes, el trabajo de campo se realizó en dos contextos distintos: Barcelona con su área metropolitana y Trójmias. Para cada contexto se diseñó una guía de trabajo etnográfico que permitiera explorar cada espacio en su especificidad y de acuerdo a las dificultades de entrada al campo que suponía cada contexto. Pero al mismo tiempo manteniendo el diálogo que intencionalmente se creó entre estos dos contextos cuya primordial diferencia radicaba en la presencia y la ausencia de inmigración en su composición social. Así, pues nos aproximamos, primero, a un contexto en el que la presencia de la inmigración crea un complejo escenario en el que aparecen nuevas prácticas musicales, lugares musicales y músicas que dialogan y negocian espacio y significado con las pre-existentes. Y en contraposición, un contexto en el que la presencia de la inmigración es numéricamente pobre, aunque la emigración es significativa en varias capas de la sociedad (generando así también otro tipo de fenómenos que explicaré más adelante).

La muestra, en el caso de Barcelona, está compuesta de personas que entraban dentro del siguiente cuadrante de interés: fue relevante que hubiera tanto personas inmigradas como personas autóctonas. Que fueran jóvenes o que hubieran migrado cuando jóvenes a Barcelona (en

el capítulo 1 de la tesis discutiré la noción de juventud). El último de los criterios es que en la muestra haya una diversidad en el origen de las personas y en sus consumos musicales. Contacté, pues a los informantes a través de diversos caminos. Algunos directamente en los lugares musicales: conciertos, bares, festivales. Algunos de estos informantes me facilitaron el contacto con amigos suyos, usando así la metodología de bola de nieve, una de las ideas que perseguía con esta estrategia era poder corroborar la importancia que tenía el grupo de iguales en la negociación del gusto musical. Por último, una de las estrategias a la que más recurrí fue una red social de melómanos que se llama LastFM. LastFM es una plataforma que permite a sus usuarios escuchar música, enterarse de eventos musicales (conciertos, festivales, la salida de un nuevo álbum de algún artista, etc.), al mismo tiempo que va construyendo un perfil musical gracias a que esta plataforma revisa tu colección de música y se puede sincronizar con reproductores portátiles de música, entonces hace una base de datos con las veces que reproduces una canción desde tu ordenador o desde la misma plataforma, y así va construyendo un historial y por tanto un perfil musical. En la misma web hay también grupos creados por los propios usuarios para encontrarse con otros seguidores de algún género musical, artística o para encontrarse con gente que asistirá al mismo festival de música y organizar encuentros. Así pues LastFM me sirvió para contactar a personas con gustos musicales diversos y poder entablar los primeros acercamientos. No hubo propiamente dicho una etnografía en lo virtual, pero sí fue una herramienta que por sus potencialidades me permitió moverme en el campo con mucha fluidez.

En el caso de Trójmíasto, para la apertura de campo trabajé, tal como lo he dicho antes, con un grupo de estudiantes universitarios de la licenciatura de geografía en el Departamento de Geografía Económica

de la Universidad de Gdansk, que asistieron a un seminario de investigación que estaba pensado en coherencia con la guía de trabajo etnográfico. Este seminario se convirtió en un puente de conexión con el campo. Hacía las veces de grupo focal, en el que fuimos discutiendo los distintos ejes que articulaban el trabajo de campo. Así el primer mapeo de la ciudad, los lugares musicales, las escenas musicales, artistas populares, grupos sociales surgieron como producto de este seminario, que a su vez fue complementado por pequeñas investigaciones que cada uno de los estudiantes llevo a cabo sobre algunos lugares musicales, así como los tránsitos y desplazamientos en la ciudad vinculados al ocio nocturno. Este trabajo se complementó con entrevistas en profundidad que llevé a cabo con personas que eran importantes en el mundo de la música: músicos experimentales, miembros de una banda local, melómanos, dueño y programador de uno de los locales de música de más prestigio en la zona. Algunas de estas entrevistas me llevaron a continuar el trabajo de campo y realizar entrevista biográficas. Ya que la primera exploración de las geografías musicales de la ciudad se crearon desde la perspectiva de un grupo de estudiantes universitarios, intenté buscar la perspectiva de jóvenes trabajadores, esta intuición me llevó a entrevistar a un par de jóvenes obreros habitantes de una de las zonas más estigmatizadas de la ciudad, salvo la dificultades lingüísticas que supuso hacer estas entrevistas (los jóvenes no hablaban inglés y mis habilidades lingüísticas en polaco son más bien lo que se llama de supervivencia), los resultados fueron muy interesantes tanto porque el mapa que ellos dibujaron no correspondía con el de los estudiantes y sobre todo porque las divergencias eran elocuentes a un *habitus* claramente enmarcado por la clase social.

LastFM<sup>4</sup> también fue una herramienta clave para encontrar a jóvenes que vivieran en la zona y que tuvieran, según sus perfiles musicales un gusto poco común. Así descubrí algunas comunidades virtuales que compartían el gusto por un tipo de música, pero que no contaban con un lugar musical en la ciudad en el que pudieran encontrarse físicamente, por lo menos no de forma cotidiana. Gracias a esta herramienta virtual pude hacer entrevistas con jóvenes cuyos mapas del gusto generaban tensiones muy interesantes (que analizaré en la tercera parte de la tesis).

Los criterios de composición de la muestra etnográfica de Trójmasto coinciden con los de Barcelona se trató de que fueran jóvenes y que sus perfiles ayudaran a reflejar la diversidad de gustos musicales y prácticas que se encontraban en el contexto. En cambio, las muestras difieren porque en la ciudad polaca se trabajó sólo con jóvenes autóctonos, principalmente universitarios. Algunos jóvenes habían emprendido proyectos migratorios, emigrando a Reino Unido, y esto había impactado en sus prácticas musicales y luego en las de su país de origen.

### ***Los momentos de la tesis***

La tesis se compone de tres partes. La primera parte, propiamente es la que enmarca el corpus teórico que sustenta y orienta la investigación. El primer capítulo de esta parte: *Música y Sociedad* responde a 3 preguntas básicas que guían la investigación. La primera pregunta se plantea el recorrido que la antropología, y las ciencias sociales en general, han hecho para estudiar la música. *¿Por qué estudiar música?* Se

---

<sup>4</sup> El uso y la popularidad de LastFM ha cambiando. En el 2009 la página web decidió comenzar a cobrar por el uso de varias de las utilidades que hasta entonces habían sido gratuitas, así mucha gente comenzó a usar otras plataformas que, si bien no permitían tanto la sociabilidad o el *networking*, pero permite el acceso a descubrir y escuchar nueva música sin costo.

trata de una pregunta que nos ayuda a problematizar la música como un fenómeno cultural que está atravesado por un sin fin de lazos que tejen la cultura y lo social. Además de explicar la pertinencia que tiene estudiar la música desde las ciencias sociales, en este capítulo también se discuten diferentes aproximaciones que se han hecho, desde modelos teóricos distintos. Pero también nos asomamos a la revisión que se hace dentro de la antropología misma una vez que comienza a dejar de hacer trabajos sobre los márgenes culturales y los “otros”. Veremos cómo el proceso de descolonización e industrialización genera condiciones sociales y culturales que cuestionan el interés etnocéntrico que hasta ese momento motivaba los estudios antropológicos sobre música. Esta reflexión nos presenta el terreno para responder a la segunda interrogante *¿por qué estudiar música en la ciudad?* respondiendo a ésta acudimos a pensar el papel que juega la música en el contexto urbano, cómo de pronto las ciencias sociales, especialmente la antropología y la etnomusicología abandonan los márgenes y comienzan a estudiar en el centro de poder (colonial, urbano, Occidental). Si respondiendo a la primera pregunta de este capítulo habremos aclarado cómo nos acercamos a la música y cuál es el entramado sociocultural que la hace interesante, con esta segunda intentaremos definir conceptualmente el contexto urbano, problematizando a la ciudad como un contexto que si bien conserva “cierto sentido de conjunto” está compuesta por una red de interpretaciones. Y esta complejidad del contexto urbano nos permitirá reflexionar sobre los modos locales de negociar y organizar las diferencias. Y en este campo de significados propondremos a la música como un marcador social muy útil. En el campo musical emergen prácticas musicales que van configurando grupos, uno de ellos es el de los jóvenes y este motiva la última reflexión del capítulo *¿Por qué estudiar las prácticas musicales de los jóvenes?* La sociabilidad juvenil



muchas veces ha sido asociada al binomio “músicas urbanas” y responder a esta cuestión es aproximarse de forma crítica a esta asociación. Si bien es cierto que en el contexto urbano hay muchas prácticas musicales que no son “juveniles”, el seguimiento de los gustos juveniles se muestra como una estrategia factible para entender musicalmente la ciudad. Y en este capítulo se revisan algunos trabajos hechos en ese sentido, aunque el planteamiento de nuestra propuesta no sigue la misma lógica de la mayoría de éstos trabajos que tienden a construir su objeto a partir de algún género para, así capturar etnográficamente al grupo social que es incondicional al género. Intentaré demostrar la pertinencia de trabajar con jóvenes y con relatos biográficos de juventud. Así pues plantearé cuáles han sido los procesos que se han generado en las ciudades que históricamente han ligado la emergencia de los espacios sociales juveniles al campo de la música popular. Y por lo tanto, las razones que fundamentan que para esta tesis la juventud sea una variable central.

El segundo capítulo: *El Gusto Musical*, entra de lleno en materia, en éste intento explicar de manera clara cuáles son los factores que entran en juego a la hora de construir el campo musical en la ciudad. La primera parte reflexiona sobre las industrias culturales como productoras de bienes culturales y sobre todo revisando trabajos de investigación que analizan a la cultura de masas desde la sociología de la comunicación y los estudios culturales. Uno de los temas centrales en este apartado es explorar las articulaciones y mediaciones que se ponen en marcha cuando unas industrias culturales que se suponen globales generan entre sus receptores respuestas locales de apropiación y resignificación por parte de grupos sociales en distintos contextos. Intentaré explicar los distintos niveles de apropiación y articulación. El segundo apartado de este capítulo explora formas en las

que se puede estudiar y conceptualizar el gusto musical. Revisaremos algunos estudios hechos desde las ciencias sociales para los que el gusto aparece como el producto de las relaciones entre las diferentes instancias de producción, a la vez interdependientes y dotadas cada una de un poder estructurante. El gusto musical se expresa como resultado del juego de las tecnologías, los lugares y prácticas. En este apartado también se revisan conceptos fundamentales de la sociología de Bourdieu (1979) y retoma el concepto de *habitus* como una forma de aproximarse al gusto en un análisis que le hace un lugar al individuo en su contexto, pero a un individuo portador de una historia singular. La idea de pensar al gusto musical como una producción cultural tal como lo explica Martínez (2003; 2007). Tomando en cuenta los medios tecnológicos y soportes físicos que hacen posible la circulación de los productos culturales, y luego la lógica de la conformación de grupos de escucha que emplean distintos géneros y tradiciones musicales para aglomerar identidades –sobre todo si pensamos en una dimensión fundamental de la vida musical de nuestras ciudades: el elevado porcentaje de concentración de personas provenientes de diferentes culturas y “naciones”– y por último el nivel micro y más personal que es la trayectoria biográfica. Esta aproximación para estudiar el gusto musical le abre espacio a la última parte del apartado en el que se explica la pertinencia de estudiarlo a través de las trayectorias biográficas con todos sus procesos de incorporación, sus continuidades y sus rupturas. Así pues cerramos este apartado dando entrada a los datos etnográficos que ilustrarán desde las prácticas las aproximaciones teóricas para entender y pensar el gusto musical.

La segunda parte de la tesis, a modo de puente, sitúa el recorrido metodológico que me ha llevado construir esta investigación, desde la forma en la que me he ido aproximando a los estudios sobre jóvenes y

música, pasando por cada uno de los escenarios en los que se ha construido esta tesis. Reflexionando sobre el trabajo de campo que he realizado y las razones que me llevaron a construir una propuesta de análisis que diera un espacio central a las trayectorias biográficas.

La tercera parte de la tesis está compuesta por dos bloques. El primero corresponde a los mapas musicales de Barcelona y de Trójmasto. En ellos encontraremos las diferentes capas que se superponen en una ciudad con muchas redes de significado que se articulan con la diversidad cultural y social de la ciudad. Veremos cómo y donde se sitúan lugares musicales, pero también cómo se articulan territorios musicales en los imaginarios colectivos, que muchas veces crean espacios en los que la identidad se palpa. Y en el caso del mapa de Trójmasto, veremos reflejados los hábitos musicales de estudiantes universitarios que configuran unas geografías en las que sitúan los lugares más amables, con mejor música, los mejores para hacer la fiesta, pero también los lugares peligrosos. En contraste veremos cómo desde la perspectiva de un joven trabajador el mapa se lee de otra manera y las distancias sociales se materializan en los cuerpos mismos de los jóvenes noctámbulos. Estos mapas sirven para poder generar un contexto en el que situaremos las HVM. Para comenzar, nos encontramos con un conjunto de relatos biográficos de personas con distintos perfiles de gusto musical, a través de sus relatos explicamos cómo interpretar y leer las historias de vida musical que le preceden. El segundo bloque son las HVM propiamente dichas. La primera HVM es la de Iván que nos permite movernos entre dos espacios geográfico y a través del tiempo. Observamos el tráfico de cintas de música entre su grupo de amigos, y cómo de manera casual va componiendo una organización cronológica de los distintos discos que va logrando conseguir. También podemos observar la interpretación de estilos y la

significación de las propuestas musicales en un época pre-MTV. En su HVM nos enfrentamos a un proceso migratorio que lo obliga a reestructurar su gusto y además acude a una re-elaboración del gusto musical frente a la música de su país de origen. La siguiente HVM es la de Nadia en ella encontramos un proceso activo en la conformación de su gusto musical. En su adolescencia no obedecía a la corriente más común de gusto entre sus coetáneas, influenciada por los gustos de su hermana mayor y la tradición musical de su entorno familiar. En su HVM encontramos también un proceso migratorio y una dolorosa transformación en sus prácticas musicales al encontrarse en una ciudad cuya pobreza en el campo musical le dejaba bien poco espacio de maniobra. El siguiente par de HVM corresponde a Wojtek y Michal, un par de polacos residentes en Gdynia y Gdansk respectivamente. Ambas HVM nos permiten reconstruir sus experiencias como adolescentes y jóvenes en un entorno social complejo marcado por el cambio social — para ambos el cambio de régimen polaco tienen una cierta relevancia— y la aparición, transformación y desaparición de escenas musicales en las que ellos participaban. Los 8 años de diferencia entre las edades de ellos dos son suficientes para que el diálogo entre sus HVM permita palpar la rapidez con la que el cambio social ha ido configurando formas diferenciadas de ser joven, de escuchar música, de adquirir, distribuir y descubrir objetos musicales.

Para cerrar la tesis, el capítulo de conclusión plantea reflexiones finales sobre los hallazgos, dificultades y proyecciones de futuro en este campo de estudio. Preceden a este capítulo un conjunto de documentos anexos que ayudan a complementar el argumento principal propuesto en la tesis. Breves descripciones que ayudan a encuadrar las trayectorias biográficas y contextos de los informantes en un texto que he llamado *Nano Historias de Vida Musical*. Y algunas imágenes de

lugares que son mencionados en el mapa musical de Trójmasto, pues formaba parte del material que se reunió en el seminario de investigación, así como otros ejemplos de mapas que no serán presentados en el apartado *Senderos Musicales de Jóvenes Universitario en Trójmasto*.

\*\*\*

## Introduction

### Background

In 2003 I began a research itinerary interesting myself in youth, identities and music. During my first investigative work, I made a comparison and analysis of two different musical "scenes" of the so-called techno cultures: Mexico City and Tijuana. The aim of this research was to examine the ways in which young people consume certain types of music and how this particular form of consumption creates a group of peers, a language and an identity of its own.

During the same year, I made a first research internship in the city of Tijuana, Mexico. Tijuana is a stigmatised city – both in the Mexican and the international cultural imaginary (songs like “Welcome to Tijuana” by Manu Chao, or American movies that represent the city as lawless and violent are examples which demonstrate how the image of the city has been constructed by the media) – where I met a group of young musicians who were proposing a new hybrid style of music (Garcia Canclini 2001). This new style was an attempt to reconcile the sounds of popular tradition in Northern Mexico and the sounds of global culture represented by techno music; this new product was called “Nortec”.

Nortec is the product of musical experiments that a group of amateur

musicians made with electronic music: At the end of the twentieth century, this group began to make attempts to integrate both electronic music and popular music of Northern Mexico. Today, Nortec is a multimedia collective and an aesthetic proposal of the city. They thereby attempt to recover typical urban zones, often stigmatised ones, via festive events, by giving them a new meaning, as with graffiti, creating symbolic territories, creating party places (an example is the case of a party which took place in a *yonke*, which is the way in which they call the markets of junk cars that are sold by pieces. The *yonkes* occupy an important part of the city creating a rare urban landscape, but they are certainly important in the economic activity of the city).

Nortec is a movement that crosses the border between modernity and tradition, but also dares to cross another important frontier putting together popular culture related to the low working class and the new music, or advanced music as it is called in Europe. For young people in Tijuana, it is also the recovery of a symbolic territory of contradiction, because the eyes of the young elite glance toward the working classes, to the "*naco*" (a polysemic term used, generally, from the upper classes, white and educated to refer to those who are not like them in a derogatory manner) and then the reinvention of identities and phrases like "*naco* is nice." The musical elements that mix and create Nortec are sounds that upper class youngsters would never put into their car stereo while driving. Therefore, this cultural production tries to imagine an identity that integrates the stigmatised parts of the city, and to put together the fragmented societies of Tijuana.

The itinerary of my research around this topic was found in 2005 when, Professor Carles Feixa, invited me to assist in an investigation about Latin American youth living in the city of Barcelona, a research in which I placed a special emphasis on nightlife cultures. For this research, I developed a fieldwork focusing on the construction of party "places". In those places, the construction of the "Latino" identity arose as a linking of youth from very different national origins, but at the same time separating them from the natives and those from other origins. The ways of "partying" and the selective

use of music are often used by young people to self-define their identity, marking different levels of identity and, by doing so, they reflect the configuration of society (Morin, 2002). Therefore, explaining these night “places” allows us to take a unique position to understand how young people with similar migratory experiences recompose their identity. To “party” in the “latino” way is an attempt to inhabit the host city. Building these party “places” helps them to define their identity, recomposing it, often by the creation of a new identity that approximates them to others with similar biographical trajectories. These “latino” places compose geographies, i.e. configurations to understand the city. These “places” gain meaning and sense, because certain types of young people who share biographical experiences and tastes in music are visiting them. The night geographies are never static; they change throughout time, reflecting changes in the social context. Young people can migrate in these night geographies, along with artists and musical styles (Martínez 2003). I believe that mobility and transformation of these “places” could be a key place to observe the dialogue and communication between young migrants and the host society, and more generally to observe social change. These conclusions were reflected in the final report of this research that was presented in November of the same year in a public seminar at the CCCB<sup>5</sup>. We gave continuity to this investigation and, taking into account the overall framework of this investigation, I personally have continued to make an analysis of the configuration of young people’s musical taste as a reflection of their process of cultural adaptation to new territories.

From this work, I began to shape and focus my interests in connection with my doctoral thesis, which proposes to have a look on young people’s experience of nocturnal leisure —in mobility or migration—making an attempt to find the symbolic relationships that are being constructed in the leisure “places”. We will try to put both young people and migration in a festive/musical perspective to think about how the new identity borders are built. These new borders need to be understood like new margins, outskirts

---

<sup>5</sup> Contemporary Cultural Center of Barcelona

which are inside; in other words, the symbolic exclusions of our own social practices, in this case, related to the phenomena of mobility and migration.

In order to talk about this experience, we propose to have a glance, separately, to three aspects, which however are interrelated: the first aspect is the way of how they do “party”, (rather the “place for partying” they construct/create) the second one deals with the music and the ways of consumption (as to some extent it is the way they “party”, while the third one focuses on young people and their biographies.

## **Justification**

During the process of the above-mentioned investigation, I became aware of some crucial points to study the creation of common sets of meanings by the musical practices of the young (and not so young) people. I had the intuition that the issue was not to be found in music alone, nor in the rapid and transformable emergence of music scenes —which many researchers have tried to catch, in the best of cases realising the historical reconstruction in which a genre serves as a thread— neither in the profound analysis of genres as closed and self-contained entities. However, I understand that all and every one of these approximations do contribute to the understanding of this issue. This reflection is leading to the proposal of the present thesis, which contains an analysis about musical practices and logics crossing the biographical paths of the informants and how they are related to globalisation, migration, the emergence of new technologies, cultural industries, new music, musical places, etc. For this very reason, I find a contribution in this traditionally anthropologic approximation to the studies that so far have been realised on music and music taste. The proposal of this thesis is to work with biographies, the bodies with gender, age, social class, nationality etc. and their multiple articulations within social space from the axes of time and space. From here on, I will focus on their family relations, the musical places in their city, the local music offer, the transformations of cultural industries, the relationship



between peers forming a common taste and the identity or the sense of affiliation and technological transformations which facilitate the reproduction and distribution of music.

## Setting

**The general objective** of my research is to study the musical practices of young inhabitants or newcomers in Barcelona and Tricity<sup>6</sup>. The intention is to shed light on the logics of meaning and cultural identity which are generated by them.

These places have been mainly chosen with intent to observe ways in which migrant flows may affect musical maps constructed by the inhabitants of these cities. In our example, Barcelona is to be understood as a complex, multicultural city, in whose population a composition influenced by immigration can be clearly observed.

On the contrary, Tricity, is an example of an urban complex with high economic activity but a low degree of immigrant population. Notwithstanding, from the moment on when Poland joined the European Union and Polish citizens obtained the right of free passage, temporal migration —principally to the United Kingdom— has become a common phenomenon for Polish youth. Those migration flows, as it will be discussed further in the part of analysis, have also had a series of consequences to the musical maps of Polish youth.

The key thread of the present study is the biographical path, and there is the endeavour of including an analysis about the effects which experiencing migration —including both the migrating protagonists and the inhabitants of a city which receives people of different origins in large quantity— in the configuration of musical taste.

The main emphasis of this research is to reflect on the social and cultural

---

<sup>6</sup> Tricity is derived from the Polish name *Trójmiasto* which refers to the conglomeration of the three northern cities Gdansk, Sopot and Gdynia.

process by which we attach meaning to our relation with music, i.e. the place which our personal relation to music takes up, and to which extent institutions, practices and biographical accidents do play a part in the construction of musical taste. This includes observing the process of socialisation; from how we learnt to listen by practices experienced in our family and how groups or emotional communities pivoting music, artists, performances or musical places are generated by these very practices — and how relations with groups with different tastes are established. The biographical method allows analysing the impact that cultural industries do have on this socialisation process and the signification of cultural products. Above all, this perspective facilitates us to take a closer look at negotiations which are evolving with every new generation and thus contribute elements which help to sketch an active process of cultural production, which appropriates traditions, music, places, styles and artists. By means of biographical paths, it is also possible to approach the issue of whether a practice is local or global in its implementation, depending on the individual manner of listening to them, or on how consumers manage and localise cultural products in their here and now, which is not necessarily the same in other regions and, even less, in other historical moments. In other words, it allows us to analyse different forms in which music, practices and places have been given meaning to throughout space and time.

Even though the proposal of this research consists of researching what can be understood as processes of appropriation and negotiation of cultural production, it is by far less concerning the sectors of economy or cultural policies standing behind cultural industries when thinking of musical taste as a practice of cultural production. It is neither attempting to realise an audience study (as it is called within sociology), as it does not attempt to characterise the followers of a certain music style. Instead, by using biographical paths it will be possible to approach toward the different tracks which constitute the musical imaginary maps in both spaces in which the research was carried out. Biographical paths, as used in the present research,

cross places, styles, musical genres, subcultural forms, and particular cultural practices, but with the interest of uncovering the permeability and articulations and how they are connected with each other, rather than carrying out an in-depth analysis of each of them isolated from another. The gender perspective is marked as a topic which ought to form part of future enquiries. Throughout the research, some reflections will be made about the relevance of gender in the approach toward certain cultural products, and in particular about their manner of influencing musical practices. However, as already mentioned before, it is a very interesting topic which should be tackled in other research projects.

## **Research strategies and techniques**

In a research project such as the present one, explaining the applied research tools and the way by which the information have been used, allows to put the results in relation with the context and moreover to discover both range and limits in both aspects. This research is based on qualitative analysis of ethnographic data collected throughout three years in Barcelona (Spain) and Tricity (Poland). The in-depth interviews were serving as the principal tool in order to acquire data for this research. Furthermore, secondary sources and combinations of approximation and a analysis instruments or tools were useful for my analysis.

At the beginning of the research, I carried out a bibliographic revision with regard to my research objective. The findings were enabling me to recognise social and cultural connections, and resulted to be particularly important when, on one hand, studying the young people's musical practices and, on the other hand, in which way these practices were proving to be relevant in order to comprehend the social environment. Thanks to these different approaches and researches, I could integrate the biographical perspective into a fieldwork with large and abundant tradition.

Concerning mass media, I was focussing on television, radio broadcast,

specialised print media and the internet. My observations dealing with television were sporadic and mostly concerning specialised programmes and music channels; however, it occupies only very marginal space of the analysis, since I encountered them by choice of life stories, i.e. by discovering what those TV channels or programmes, which the informants had mentioned before, were like. There is a similar logic behind my observations about radio and specified print media. To the contrary, internet deserves a special mention, since the capacity of generating networks and finding people with similar musical tastes as offered by some platforms were in particular useful. These self-identifications served as a first approach to musical geographies in both urban areas. Thanks to some internet platforms, I did not only achieve to identify groups of people united by similar tastes of music, but also to establish contact with some later informants.

When carrying out the participating observation, I distinguished between three different foci of observation: The participation in music activities, the musical spaces and the taste communities. I principally realised observations in different musical spaces: bars, discos, festivals, concerts and record stores. In the case of many of the persons who I interviewed, the relationship was going beyond the research setting and I was invited to take part in other activities: visiting their homes, taking a coffee, going to concerts or rehearsals of their bands, demonstrating their music collections, maintaining contact by phone or e-mail. By this, the participating observation led to other spaces in which further informations about musical practices could be discovered.

The discourses which were acquired by the interviews during the fieldwork constitute a principal source upon which the investigation was based. The in-depth interviews were designed to trace back the process of musical socialisation of the interviewees. The interviews were structured in such a way that they covered different, socially recognised and institutionalised life phases. The length of the interviews carried out are between one to four hours. Hence, the majority were realised in two sessions.

The major part of interviews were taped on record, except for one, on the informant request.

In order to contact the informants, I used various strategies such as contacting by social networks, e.g. concerts, record stores or other informants. The strategy was differing in the two urban areas: In Barcelona, the fieldwork was much more extensive concerning time inversion (mostly throughout 2009) and was rather autonomous. Furthermore, I could take advantage of my own social network and contacts from previous investigation projects in which I had participated. In the case of Tricity, the fieldwork was realised during a research stay in the Department of Economic Geography at the University of Gdańsk. This stay took place in 2008 and was taking about six months. The academic context helped me to get around the linguistic difficulties, it were the university students who accompanied the fieldwork thanks to their high levels of English. Eventually, I combined the biographical interviews with a research workshop in which I supervised the works of eight students. In the second phase, I realised biographical interviews with local musicians, university students from other disciplines and other informants who I came to contact by an internet-based social network focussing on musical consumption, of which I will talk more at a later moment.

The key thread of the present ethnography is in what I have called “Musical Life Stories” (MLS), in which the cultural process by which we are learning to relate to music is traced back. This is done in my intention to understand the process of musical socialisation in its entire complexity. For the performance of these life stories, several sessions of biographical interviews accompanied by participative observation aiming for observations of concerts, musical rehearsals and spaces, personal collections etc. In other words, I attended to narrate within musical contexts, but also beyond them. Some of these in-depth interviews were transformed into MLS, while others provided material for the construction of musical maps of the cities.

The sample has originally been supposed to collect the largest diversity as possible concerning musical practices and forms of youth identification

through musical taste; however, under no circumstances the data presented in this work are supposed to be statistically representative concerning youth musical practices.

In the majority of the cases, the interviewees are to some extent involved into the world of music, be it as musicians, as producers or as managers of some musical place, but we can also find cases of people who are simply music lovers and in whose everyday life music plays a rather privileged part. Following the methodological recommendation of my tutors, I also attached some persons' life stories to the sample who are less enthusiastic about music or to whom music plays a minor role in their lives. This decision goes along with the necessity to include people in the sample who participate to an equal extent to the conformation of social space like music lovers, but whose implication is not predominantly based on the field of music. For this reason, observing how these people are related to music increases the comprehension of musical practices in a social space, whose study otherwise would remain incomplete if only taking into consideration the profiles of persons with high affinity to music.

As already mentioned above, the fieldwork was carried out in two distinct geographical contexts: Barcelona with its metropolitan area and Tricity. For each context, an ethnographic work manual has been elaborated in order to facilitate the exploration of the respective context tailored to its specificity on the one hand and in accordance with the particular difficulties on the other hand which might appear during the performance of fieldwork. Nonetheless, these work manuals were designed to maintain the intentional dialogue which was created between both geographical contexts and addressing to their fundamental difference, i.e. the presence or absence of immigration in their social composition. Thus, we are approaching to one context in which the presence of immigration creates a complex scenario, which also contributes to the apparition of new musical practices, places and forms of music which are seeking dialogue, space negotiations and meaning with their predecessors. And finally, as a contraposition, to a context in which

immigration is quantitatively poor; even though emigration is a common phenomenon in various social strata (and generating also another kind of phenomenon which I will explain further ahead).

In the case of Barcelona, the sample is composed by persons who matched with the following field of interest: First of all, it is relevant that the number of immigrated and autochthonous persons are equally balanced. Secondly, they ought to be youth or having migrated to Barcelona in their youth (as furthermore explained in the first chapter of the present thesis). Finally, as a last criterion, the sample is meant to include a certain diversity concerning both origin of persons and their musical consumption behaviours. Considering these criteria, I contacted informants on different ways: Some were contacted directly in musical spaces such as concerts, bars and festivals. Later on, some of those first informants were helping me to establish contact with friends of theirs (better known as “snowball sampling”; one of the ideas that I pursued by this strategy was to be able to verify the importance which a peer group would have concerning the negotiation of musical taste. At last, one of the strategies which I frequented most was a social media network of music lovers called LastFM. The latter one allows its users to listen to music, to get informed about music events (concerts, festivals, the release of an artist’s new album, etc.), while the users give permission to the platform to create a personal profile, for which the platform checks their music collection, generates a data base counting how many times a song file has been reproduced on the computer, a portable music player or the website itself, and finally using all the collected data to construct the users’ individual history and, hence, a music profile. On the same website, there are also groups created by users themselves, which pursue the aim to find other followers of a certain genre, artist or to get to know other users who are about to visit the same concert as them. For those possibilities, LastFM allowed me to contact people with different musical tastes and thus to be able to make first approaches. There was no *per se* virtual ethnography, albeit a tool which enabled me to move fluently in the research field due to its potential.

In the case of Tricity, I worked together with a group of university students from a Bachelor degree in geography in the Department of Economic Geography at the University of Gdańsk for the opening of the field. These students were participating in the occasion of a seminar about investigation, in which the same ethnographic work manual was used. This seminar turned into a communication bridge with the field, in which we were discussing the different threads by which the coming fieldwork was to be arranged: The first mapping of the city, social groups were detected as a result of this seminar, which in turn were complemented by brief researches that each of the students carried out about certain musical spaces, e.g. the night-time leisure transits and movements within the city. This work was extended by in-depth interviews which I performed with persons with certain importance to the world of music: experimental musicians, local band members, music-lovers, owners and programmers of one of the better known local music pubs. Some of these interviews helped me to go on with fieldwork and to carry out some biographical interviews. Since the first exploration of musical geographies in the city were created from the perspective of university students, I tried to investigate the perspective of young workers, for which reason I interviewed a couple of them coming from the most stigmatised areas of the city. Except for the linguistic difficulties during the interviews (those young people did not speak English, and my Polish skills are more on the level which could be considered as “enough to survive”), the results were very interesting, both because the kind of maps that they drew did not correspond to those of the students and, moreover, because the divergences were eloquent to a *habitus* clearly marked by social class.

The composition criteria of ethnographical samples used in Tricity accorded with those in Barcelona. This was due to the fact that it were young people and their profiles who supported to reflect on the diversity of musical tastes and practices existing in this context. On the contrary, the samples themselves differed from another, because in the Polish context only young autochthonous informants, principally with academic background, were



included. Some of them had ventured migratory projects such as emigrating to the United Kingdom, which in return had had an impact on their musical practices and later on left marks on the practices in their country of origin.

## Structure

The present thesis is composed of three parts. The first part contains the theoretical framework which supports and directs the research. In its first chapter, *Music and Society*, it makes reference to three basic questions which are serving as guidelines for the research. The first question presents the itinerary which anthropology and social sciences in general have followed when studying music. The question *Why studying music?* allows to question music as a cultural phenomenon which is crossed by countless links forging culture and society. Besides explaining the relevance of studying music from the scope of social sciences, this chapter discusses diverse approaches which have been realised from different theoretical models. Nevertheless, reference is also made to the review occurring within anthropology once beginning to refrain from research about cultural margins and the “others”. It will be shown how the process of decolonisation and industrialisation causes social and cultural conflicts, which question the ethnocentric interest that up to this moment has been motivating anthropologic studies about music. This reflection paves the way to answer to the second question, *Why studying music in the city?* In order to answer it, we have to think about the role which music is playing in an urban context; how the social sciences, in particular anthropology and ethnomusicology, are abandoning the margins and begin to implement their studies in the centre of (colonial, urban and occidental) power. While the first question in this chapter is treating to deal with the issue of how to approach to music and which is the structure making it interesting, the second question is meant to define urban context in a conceptual way, expounding the problems that treat the city as a context that even though conserving a “certain sense of unit” is composed by an interpretation network.

And this very complexity of urban context allows us to reflection about local ways of negotiating and organising its differences. It is this field of meanings in which we will propose music as a quite useful social marker. There appear musical practices in the musical field which are forming groups, of which one is, for instance, composed of young people, initiating the last reflection of the chapter *Why studying musical practices of youth?* Youth sociability has often been linked to the binomial “urban musics” and answering this question means to approach critically to this association. Even though it is certain that there are many kinds of musical practice which are not related to “youth” in urban context, following and researching young people’s musical tastes approves to be a feasible strategy so as to understand the city from a musical point of view. Within this chapter, there will be a review about some researches already made on this matter, although the approach of the present proposal does not follow the same logics which the majority of the cited works share when constructing their object by some genre to catch the social group ethnographically, albeit unconditional to genre. In the following, I will try to show the relevance of working with young people and biographical links. Therefore, I will present which are the processes that historically seen were generated in the cities that have been historically linked to the emergence of youth social spaces in the field of popular music — and in addition to this, also the reasons for which youth is a central variable in this thesis.

The second chapter *Musical taste* plunges into matter, in which I try to clarify which are the factors to construct the musical field in the city. Its first part reflects on cultural industries as producers of cultural goods, and moreover it by reviewing researches that analyse mass culture from the points of view of communication sociology and of cultural studies. One of the central topics of this section is the exploration of articulations and mediations which are released when some supposedly global cultural industries cause local responses of adaptation and modification (giving new meanings) by social groups in distinct contexts. I will try to explain the distinct levels of adaptation and modification.

In the second part, the different forms by which musical taste has been conceptualised are explored. Studies will be reviewed that have already been realised within social sciences, according to which taste appears as a result of relations between different factors and agents. Musical taste is expressed as the result of interplay between different technologies, places and practices. In this section, there will also be put attention on classical texts of Bourdieu and a retake of the *habitus* concept as a form of an analytic approach toward taste which opens up to the individual in its context, referring to an individual carrying unique stories. We present then musical taste as a social construction following Martinez ideas (2007).

The second part of the thesis is a bridge connecting the theoretical framework and the ethnography. The methodological path that led me to build this research is presented. It starts from the way I have been approaching studies on youth and music, to each of the scenarios where this thesis has been taking place. Reflections on fieldwork I have done and the reasons that led me to build a proposed analysis to give a central place to biographical trajectories are also included in this part of the thesis.

The third part of the thesis consists of two blocks. The first is the musical maps of Trójmiasto and Barcelona. There we present the different layers that overlap in a city with many networks of meaning that belong to the cultural and social diversity of the city. We will see how and where music places are located, but also how they create a musical territory in the collective imaginary, which often create spaces in which identity is palpable. In the second block an introduction to Music Life Stories (MLS) will be presented. A sort of reading guide will explain how to understand the structure of each MLS. I short presenting example will follow and then the set of four MLS, the first two corresponding to the Spanish context and the last ones to Poland.

Closing the thesis the last chapter presents final reflections on the findings, and projections of future scenarios in this field of research. At the end of this chapter a set of related documents that complement the main argument proposed in the thesis can be found.

# **Estrofa**

(Primera Parte)

*La música y el espacio social juvenil*



## Capítulo 1. Música y Jóvenes

Alfred Schütz encontraba al corazón de toda interacción social efectiva (y afectiva) alguna clase de relación de afinación (tuning-in), cuyo modelo ideal es la situación de hacer música juntos. La inteligencia musical es una inteligencia social que permite a la gente organizar sus cuerpos de formas mutuamente agradables e inteligibles, sin necesidad de racionalizar, probar o fijar las experiencias. Parece que los individuos tienen la capacidad de imprimir un sentido musical al mundo, y que pueden, a través de ciertos tipos de ejecución y afinación con otros, transformar estructuras de cognición y afecto en formas culturales y sociales (Blacking, 1991: 68-9)

Un cambio a un nuevo tipo de música es algo frente a lo que hay que tener sumo cuidado como un peligro que atenta contra nuestro destino; porque los modos musicales nunca se alteran, sin alterar, al mismo tiempo, los fundamentos políticos y las convenciones sociales (Platón, *La República*, 42b-c citado en McClary, 1997: 13)

En este capítulo está compuesto por tres partes que atendiendo a distintas temáticas y problemáticas tienen la constatación de pensar la música como práctica cultural. En la **primera parte** se indaga sobre el recorrido que la antropología, y las ciencias sociales en general, han hecho para estudiar la música. Y plantea perspectivas para ver a la música como un fenómeno cultural que está atravesado por un sin fin de lazos que tejen la cultura y lo social. En la **segunda parte** se explora el papel que juega la música en el contexto urbano. También se observan las implicaciones que han conllevado a las ciencias sociales, especialmente la antropología y la etnomusicología, ocuparse de la música en este contexto que pertenece al centro de poder (colonial, urbano, Occidental) que como veremos no había sido un contexto en el que la antropología había focalizado investigaciones. La **tercera parte** del capítulo indaga la sociabilidad juvenil asociada al binomio “músicas urbanas”. Al tiempo que propone una manera de entender la juventud y

el rol la música tiene en la generación del cambio social y la construcción del espacio social juvenil.

### ***1.1- ¿Por qué estudiar la música?***

Explicar porque las ciencias sociales se han ocupado de estudiar la música es entrar a transitar a través de una compleja lista de cuestionamientos y motivaciones. Lo que no podemos negar es que el estudio de la música nos aboca inevitablemente a interrogantes sobre la naturaleza humana (Finnegan, 2002: 16). Entender el papel que tiene la música en la vida social ayuda a desvelar relaciones entre distintas esferas de lo cultural: lo emocional, lo colectivo, la memoria, las tradiciones. La música, sea la que sea, acompaña al hombre a través de su vida cotidiana, tanto cuando está sólo, como cuando está acompañado. “Estamos rodeados de música y, tanto si personalmente la valoramos como si no, juega un cierto papel en nuestras vidas. En la medida en que forma plenamente parte del mundo social” (Finnegan, 2002: 1).

Para poder explicar cuáles son los cuestionamientos y motivaciones que las ciencias sociales tienen para estudiar la música me gustaría proponer un recorrido en dos pistas, por un lado a través de los distintos trabajos hechos por científicos sociales y por el otro, sobre las herramientas que las ciencias sociales han utilizado estudiar música. De esta manera podremos ir viendo qué cuestionamientos han ido surgiendo, de qué manera se han aproximado los estudios sobre música y sobre todo qué constantes podemos encontrar y rescatar en este trabajo de investigación.

Existe una larga tradición de estudios sobre música desde distintas aproximaciones de las ciencias sociales. Uno de los primeros estudios

es el de Georg Simmel reflejado en su trabajo *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música* (2003 [1882]) en el que aborda al hecho musical desde una perspectiva fundamentalmente social y traza algunas reflexiones entorno a los uso y funciones de la música. En su análisis emerge un tema que será constante en los estudios sobre música: la universalidad de la música. Es decir, si se piensa a la música como una forma de comunicación ¿será ésta universal para toda la humanidad? En 1928 se publica otro trabajo fundacional en los estudios sobre música, *Los fundamentos racionales de la música*. Se trata de un trabajo en el que Weber estudia a la música desde una perspectiva que no toma en cuenta el valor estético de la música sino que centra su análisis en las condiciones que se establecen entre la música y la sociedad. Por eso Weber ve un paralelismo entre el desarrollo técnico-racional de la sociedad y el de su música. Desde esta perspectiva es que se sostiene una división que durante mucho tiempo diferenciará los estudios musicológicos de los etnomusicológicos. Así mientras los primeros que se encargarán de estudiar las músicas de Occidente, los segundos se ocupará las músicas y los hechos musicales de otras sociedades y culturas, de los otrora llamados ‘salvajes’. La etnomusicología, pues, se acuña junto con la Antropología en el encuentro con los “otros” en un momento histórico en el que el colonialismo genera reflexiones progresistas y evolutivas que filtran la forma en la que se piensa y estudia a las culturas. John Blacking es uno de los precursores de la etnomusicología académica, fundando el primer programa universitario de etnomusicología en Europa (Shenan Campbell 2000: 343). Aunque hay que decir que la empresa de Blacking para tratar de entender la música en la cultura –y la música como cultura– lo llevo a componer una aproximación interdisciplinar conectando una variedad de campos y sujetos, incluyendo la antropología cultural, la etnomusicología, la lingüística, psicología y la



sociología. A lo largo de su carrera publicó una amplia variedad de textos en los que profundiza en el estudio de la música en la cultura: *Venda Children's song's: a study in ethnomusical analysis*.(1967) *How musical is man?* (1976) "Towards a reintegration of musicology" (1991), *Music, culture and experience* (1995).

Llegando a este punto, me gustaría abrir espacio para poder centrarme en el momento histórico en el que se sientan las bases de lo que podemos entender como el estudio sistemático de la música. Hemos mencionado antes que a principios del S.XX coexistían dos ciencias que se ocupan de estudiar la música. La musicología y la etnomusicología. Esta última estudia las manifestaciones musicales en contextos culturales no occidentales. La musicología por contraste se ocupa de estudiar estrictamente los aspectos técnicos de la música occidental. El quehacer de la etnomusicología conlleva el uso de un enfoque y herramientas antropológicas: necesita trabajo de campo, recogida de datos a través de la etnografía en la que se consideran no solo los aspectos formales de la música, sino también los del contexto. La musicología se nutre del quehacer de especialistas en el campo del análisis musical, sólo centrado en el aspecto musical formal.

Cuando se comienza a cuestionar la autoproclamada superioridad de la cultura de Occidente algunas ciencias comienzan a repensar sus objetos de estudio y su campos de acción. Una consecuencia de este cambio de paradigma es que la etnomusicología comienza a mirar a su propia cultura, comenzado así a ocuparse de estudiar la música occidental y no occidental. Este momento no constituye una innovación en sí mismo, pero sí abre un espacio para repensar la manera en la que se estudia la música en la cultura. Alan P. Merrian, un importante investigador en lo que podemos ahora llamar antropología de la música, identifica tres diferentes corrientes en los estudios de música en la

segunda mitad del S.XX, es decir producto de este segundo momento en los estudios sobre música:

- La que pretende hacer un trabajo de protección y promoción de las músicas no occidentales. Esta corriente también está motivada por el eminente riesgo de desaparición en el que se encuentran las músicas tradicionales, Merriam menciona el trabajo de Jaap Kunst (1959) como un ejemplo de este particular enfoque.
- La segunda corriente entiende la música como una forma de comunicación que debería servir como una pieza importante a la hora de investigar la cultura de manera profunda. Los trabajos de Hood (1961), Seeger (1941) y Herzog (1946) destacan en esta corriente (Merriam, 1980: 10)
- Según Merriam la tercera corriente es la que combina los enfoques de las dos corrientes. Y de esa manera integran métodos de otros campos de forma bastante interdisciplinaria. Una figura clásica en esta corriente es Nettl (1956) (Merriam, 1980: 14)

Me gustaría retomar dos temas de investigación que he mencionado en este recorrido, por un lado pensar a la música como un lenguaje universal y por otro pensar a la música como una forma de comunicación. La hipótesis que sostiene que la música es un lenguaje universal es una presuposición que aún hoy en día circula, principalmente en ambientes no académicos, sobre en los medios masivos de comunicación. El hecho de que la música no necesite una base conceptual basada en la palabra era uno de los argumentos que servían para sostener esta presuposición. En su *The Anthropology of Music*, Merriam dedica un capítulo a este tema y nos indica que el primer estudio que negó por completo la universalidad del lenguaje musical fue Robert Morey en un estudio publicado en 1940 en el que se muestran los resultados de un experimento hecho con población

“exótica”, es decir no occidentales, a los que se les dejó escuchar música clásica occidental (Schubert, Davis, Händel y Wagner) comprobando así ellos no experimentaban una reacción sensible a los sentimientos que debería expresar dicha música y concluye diciendo:

“Music, said to express emotion to an expert in music and emotion in western society, does not express emotion to auditors whose musical and social training is different from that of the composer of the music” (Morey, 1940: 354)

Con todo lo *naïve* que nos pueda parecer ahora este ejercicio hecho por Morey, resulta muy interesante repensar que consecuencias tendrían hoy estos trabajos dados los actuales canales de circulación de bienes culturales en un mundo globalizado. El trabajo de Morey pone de manifiesto la importancia que el contexto cultural tiene para poder entender y estudiar las formas en las que nos relacionamos con la música. Y aquí retomamos el otro concepto que venía acompañando a este en paralelo: la música como comunicación. Merriam explica la diferencia entre estas dos formas de entender la música de la siguiente manera:

“A sharp difference thus exists between music as communication and music as a "universal language." But the question remains as to what we mean by "communication." On a simple level, it can perhaps be said that music communicates within a given music community, but if this is true, it is equally true that there is little understanding of how this communication is carried on. The most obvious possibility is that communication is effectuated through the investiture of music with symbolic meanings which are tacitly agreed upon by the members of the community.” (Merriam, 1980: 10)

Siguiendo la lógica de la reflexión de Merriam, se podría sostener que la música puede ser un canal de comunicación cuyos significados – formas de escucha, maneras de disfrutar– están entrelazados en un contexto concreto y por los miembros de una comunidad. La música puede ser por lo tanto creadora de comunidad por esa capacidad comunicativa de crear conexiones y sentimientos de pertenencia. Es por eso que no podemos suponer que escuchar música, disfrutar de ella,

pueda ser una experiencia similar en dos sociedades distintas o, bien, en dos momentos históricos distintos. Esta capacidad comunicativa de la música liga con la relación que tiene la música con la esfera política, pues su capacidad comunicativa puede ser vista también como una forma de discurso. Si existe una relación entre la música y la identidad, es obvio que la música pueda ser usada como un elemento vinculado a la identidad nacional, o de cómo algunas músicas son prohibidas por regímenes políticos ya sea por que pertenecen a una minoría no aceptada, o bien porque se considera que los efectos de esta música en la gente puede tener un resultado “no deseado” por el poder dominante. La música con un explícito contenido nacional es al mismo tiempo la expresión de este tipo de auto-identificación y un instrumento, más o menos oficial, para revitalizar ese sentimiento.

Este es un buen punto para poder llevar la reflexión hacia otro tema: la relación entre música e identidad. Dejando de lado la mera identidad nacional o étnica, podemos decir que en la mayoría de las sociedades contemporáneas las preferencias musicales suelen estar ligadas a un complejo sistema de roles sociales, reglas, actitudes y valores que suelen situar a las personas por gusto musical, que es un marcador social. Este es un tema que trataré más adelante cuando me refiera a la lógica que opera en el gusto musical.

En la breve reconstrucción sobre el estudio de la música que he expuesto anteriormente, no agotamos todas las aristas y conexiones que la música y el hecho musical tejen en relación a la sociedad. Sin embargo me gustaría concretar este apartado sobre las razones por las que se estudia la música y las formas que ocupan estos estudios a través de la trayectoria de investigación de Ruth Finnegan, una antropóloga que a lo largo de su carrera académica se ha interesado por estudiar la música y ha reflexionado en el curso de sus investigaciones sobre los

temas que antes he expuesto. Además de que dedica un trabajo completo para reflexionar sobre este tema. Para Finnegan aún hoy la música es considerada como un tema marginal si se tomamos en cuenta las instituciones centrales de la sociedad, es decir aquellas que son relevantes en un estudio antropológico, en esta visión dejar la música fuera no supondría una gran pérdida.

“...una etnografía debía desde luego incluir asuntos tan «centrales» como parentesco, organización social, modo de subsistencia, división del trabajo, sistemas económicos y políticos, religión, características lingüísticas básicas, contexto histórico, y quizá cierta atención menor a las artes visuales y plásticas – pero aspectos «marginales» y «especializados» de la cultura tales como la ejecución musical o la literatura oral podían ser apartados como secundarios.” (Finnegan, 2002:3)

Bajo la lógica de la división entre el análisis de lo musical, es decir el más formalmente musicológico y el de las relaciones que se tejen desde el hecho musical Finnegan explica la relevancia que tiene para la antropología atender desde la segunda perspectiva a las prácticas sociales de la vida cotidiana vinculadas a la música, a la división del trabajo, a la reputación de individuos considerados sobresalientes como músicos, al papel de la música en el ritual como algunos elementos que pueden resultar sumamente relevantes para algunas aproximaciones antropológicas generales.

“...el estudio de las actividades musicales, lejos de ser un objetivo periférico y especializado, resulta analíticamente central. Una vez nos desembarazamos de los supuestos sobre estatus marginal o autónomo de la música, se hace evidente que algún estudio de las prácticas musicales locales y su organización no sólo se halla bastante más disponible para el trabajador de campo con una formación antropológica general de lo que suele pensarse, sino que, para algunas perspectivas antropológicas, es además obligatorio de cara a una comprensión cabal de la cultura.” (Finnegan, 2002:3)

Por lo tanto estudiar el hecho social partiendo de la idea que éste es un fenómeno social y cultural se debe intentar analizar todos los aspectos sociales que lo rodean. Estudiar la música en la cultura

necesita tomar en cuenta todos los procesos y lógicas que lo hacen posible, desde la creación, la performatividad, la distribución, los soportes tecnológicos de escucha, los lugares de escucha, etc. Y ver cómo todos estos aspectos están atravesados por las variables estructurales como son la clase social, el género, la edad, la nacionalidad, etc. Es en este entramado que la música lejos de ser un tema marginal, resulta analíticamente central para algunas perspectivas antropológicas de cara a una comprensión cabal de la cultura.

### ***1.2- ¿Estudiar música en la ciudad?***

Si estudiar la música nos permite tener elementos que nos ayuden a generar conocimiento y entendimiento sobre la cultura, ¿qué pasa cuando nos intentamos aproximar a estudiarla en un espacio urbano? Esta cuestión me permite reflexionar sobre dos aspectos distintos pero que están interrelacionados. El primero es ¿cuáles son las consecuencias que ha supuesto para las ciencias sociales y en especial para la antropología estudiar las prácticas musicales en la ciudad? Y el segundo ¿cuáles son los escenarios y complejidades que supone la cultura urbana para este estudio? El primero de los temas es también abordado en el trabajo de Finnegan, en éste ella hace una reconstrucción de su propia trayectoria académica, desde sus primeros trabajos de investigación en Fidji y África del Oeste hasta llegar a su primer trabajo de investigación en un ámbito urbano. El primer trabajo que realizó en una ciudad dio como resultado un interesante estudio de las prácticas musicales de los habitantes de una ciudad mediana en Reino Unido llamada Milton Keynes. En este recorrido la autora reflexiona sobre varias temáticas que implican a las ciencias sociales, en especial a la antropología y a mi me gustaría mencionar algunas aquí.

“Algunos analistas consideraban que sólo la música dentro del estilo europeo clásico establecido merecía realmente la atención. Más frecuentemente, el punto de vista era el de que sólo la música tradicional [...] debía estudiarse; y que la música europea e india, al ser «importada» o «foránea», sería de poca importancia.” (Finnegan, 2002: 4)

Así, Finnegan señala que la antropología ha tenido así que voltear con preguntas antropológicas a espacios que hasta entonces se habían ocupado la sociología o la musicología. Complementar y compartir preguntas, métodos y aproximaciones en la complejidad de la ciudad. La investigación de esta autora en la ciudad me interesa, no por ser la primera investigación sobre música que se hace en un ámbito urbano, pues como ella misma lo explica existen un gran abasto de investigaciones desde la historia social, la sociología se ha interesado también por las instituciones musicales tanto a nivel nacional como local y en algunos casos se había hecho una recogida de la música “folk” o tradicional como un intento de resguardar la tradición frente a al peligro de su “desaparición”. Aprovecho para apuntar un tema que discutiré más adelante, en el contexto urbano se genera una interesante convivencia de aquellas músicas que se suelen asociar con la cultura tradicional o folclórica, la música artística o “clásica” y las músicas populares la forma en la que negocian espacios y ubicaciones sociales es uno de los temas claves de estudiar música en el contexto urbano, pero también uno que suma una cierta complejidad. Retomando el argumento de Finnegan, lo que hace original su propuesta es estudiar la música en el contexto urbano, no en tanto que un arte elevado, o al quehacer artístico de un genio creador, sino lo que a ella le interesa es el aquí y el ahora. Estudiar las actividades y puntos de vista de los músicos amateurs ordinarios y sus prácticas a nivel local (Finnegan, 2002:6). Para esta autora fue una decisión elocuente cuestionar la visión social que hacía que sólo ciertos tipos de música merecieran ser estudiados.

“... no podía dejar de reconocer el hecho de que la música puede ser producida y apreciada de muy distintas formas. [...] No existía un único proceso correcto o «natural» de acción o producción musical, ni, ciertamente, un único proceso correcto «tradicional». Esto amplió mis ideas sobre los alcances y variaciones de la expresión musical humana, animándome a desafiar los estereotipos dados por supuesto que yo misma había incorporado a través de mi formación sobre lo que es esencialmente la música y sobre cómo debe manifestarse.” (Finnegan, 2002: 5)

Así, partiendo desde unos presupuestos que permiten ampliar el interés de investigación y por lo tanto el campo de observación, Finnegan inicia con una empresa de investigación que plantea giros importantes no sólo porque se plantea trabajar en el ámbito urbano, sino porque desplaza la mirada de investigación hacia prácticas culturales que hasta entonces no habían sido consideradas relevantes, ya no por lo ser musicales, sino por no pertenecer a una tradición musical que amerita estudio.

“Así que encontré que tenía que combatir y superar la visión romántica del arte, especialmente la del “arte elevado” con su poderoso modelo clásico de la música [...] la música es ejecutada por personas, en un contexto social guiado más por convenciones de naturaleza cultural que por un supuesto genio individual, asocial.” (Finnegan, 2002: 9)

Son precisamente estas convenciones culturales y sociales las que resultan interesantes para el trabajo de Finnegan y también para el de esta investigación. Estudiar con cierta profundidad las prácticas musicales vigentes en un momento dado, explorándolas en el contexto urbano local es dónde la riqueza de los datos aparecen en toda su complejidad. El paradigma que mantuvo por mucho tiempo las prácticas musicales comunes, es decir, no vinculadas al “genio musical” fuera del interés de investigación, está en parte relacionado con planteamientos teóricos como los que emanan de los análisis que Theodor W. Adorno (1948) hizo sobre la cultura de masas. Este autor centra su trabajo en la música contemporánea, intentando demostrar que, en la sociedad capitalista avanzada, la única vía de supervivencia



de que dispone la música consiste en ser la antítesis de la sociedad, conservando así su verdad social gracias al aislamiento. “Las únicas obras que cuentan, son las que ya no son obras” (Adorno, 1966:38). Este autor denuncia la depravación del arte musical en una sociedad regida por leyes que impone la creciente cultura de masas. Y sostiene que en ese contexto la música pierde toda forma de comunicación volviéndose trivial, alienándose y volviéndose en una cosa, en un producto de cambio, en un fetiche. Bajo esta perspectiva se podría esperar que en un trabajo de investigación como el que llevó a cabo Finnegan en el seno de la sociedad de masas encontraría un campo social desprovisto de creatividad, habitado por individuos alienados, moldeados culturalmente por los medios de comunicación masivos.

“encontré un florecimiento de creatividad humana y de performances en lugares tal vez inesperados” (Finnegan, 2002: 5)

En ese sentido esta autora se pregunta por el rol mismo del quehacer antropológico, y de las ciencias sociales en general, si éste consiste en analizar los rasgos sociales y culturales de la música en su contexto real, entonces necesitamos atender a lo que la gente realmente hace, más que lo que los analistas piensan que debería hacer (Finnegan, 2002: 9). Pues en muchas ocasiones los expertos o analistas como los llama ella tienen una visión forzada por el esquema evolucionista, que aún está vigente, que prescribe un camino único que va desde las antiguas tradiciones, ricas en resonancias de comunidad y rituales comunitarios, hasta los rasgos supuestamente impersonales, urbanos y científicos de la modernidad (Finnegan, 2002: 7). Así pues la investigadora desplaza el foco de su análisis de las obras musicales mismas, o de los exponentes individuales para focalizar los procesos activos —las prácticas y convenciones a través de las cuales las personas producción y experimentaban colectivamente la música. En consecuencia de este desplazamiento es la abrir la oportunidad para

realizar trabajo de campo en el centro mismo de la acción social. Y así reconocer el papel que juegan las actividades musicales en la sociabilidad y la fijación de rutas temporales, espaciales y de acción a través de las cuales se vive y conforma la realidad de la ciudad.

“Pues era precisamente la música la que proporcionaba el marcador clave para las grandes ceremonias de interés personal y público. Tanto los rituales públicos como los ritos de paso personales dependían a menudo del simbolismo de la música para ser situados aparte del tiempo y espacio «ordinarios» y de esta manera, ser traspuestos a la superior esfera del ritual en cuestión.” (Finnegan, 2002:11)

Pero qué pasa con la multiplicidad de “comunidades” que cohabitan en la ciudad, cómo poder aproximarse a la diversidad de tradiciones, gustos y prácticas musicales en una ciudad. Antes mencioné la música ‘folck’ o tradicional como un primer objeto de estudio en ámbito urbano, es decir, manteniendo las jerarquías evolucionistas de la música, el primer ámbito de trabajo para los antropólogos y (etno)musicólogos fue el de los márgenes o residuos culturales aún presentes en un espacio cultural urbano. Hasta aquí, se puede entender de qué forma el trabajo de Finnegan en un espacio urbano supone un quiebre en esta tradición. Las consecuencias que tiene esta ruptura tiene efectos tanto en la forma en la que se aproximan los investigadores a un nuevo campo de estudio, como en la conformación y definición del campo de estudio, y por añadidura del capital científico mismo. En su calidad de ciencia inicialmente desplazada a los márgenes geográficos, sociales y simbólicos de un sistema de jerarquías culturales, especializada en todo aquello que la música culta Occidental había situado en su periferia, la etnomusicología —y aquí yo agregaría las ciencias sociales en general— sólo ha alcanzado a tematizar y residualmente la música que se produce, circula y consume en las ciudades (Cruces, 2004: 1). Es así como la entrada en foco de las músicas llamadas “urbanas”,

“populares” y “masivas” tiene un efecto de una reescritura de las ciencias sociales que se encargan de estudiar la música. Lo que destaca Francisco Cruces (2004) en su análisis sobre este tema es de qué forma los estudios sociales sobre música, refiriéndose en especial a la etnomusicología han servido para visibilizar el centro de poder (colonial, nacional y urbano) desde los márgenes, en la medida que evidencia un sistema de legitimidad musical, que como ha demostrado Finnegan con sus reflexiones legitima los campos de estudio y la posición de las ciencias mismas que se ocupan de ellos. Cruces además señala que los procesos de descolonización urbanizaron y modernizaron (vertiginosa y desigualmente) los países del llamado Tercer Mundo, sus música “entraron en representación” (Hall, 1991), irrumpiendo en la escena musical cotidiana de las urbes metropolitanas y lo mismo ha pasado en el discurso que se ocupa de ellas (Cruces, 2004: 2).

Intentar definir el campo de estudio añade una interesante paradoja, y es aquí donde cabe la discusión sobre el lugar que ocupa el *folklore* en la ciudad. “El añadido «música urbana», yuxtapuesto a otras «músicas» (la folklórica, la tribal, etc.), parecería estar destinado a precisar el objeto de la etnomusicología. En realidad, su efecto es el contrario: lo diluye [...] «música urbana» significa entre otras cosas, la «música culta» de las ciudades; pero también es «música comercial», así como «tradición urbana», es decir, tres cosas manifiestamente dispares” (Cruces, 2004:2). Esta es una de las dificultades que también están expresadas en las reflexiones del trabajo de Finnegan sobre la lógica tradicional del campo que definía la disciplina en función de un producto musical determinado. Y que ella resuelve desplazando el foco a las prácticas musicales, a la forma en la que las personas organizaban y creaban sentido social a través de la música. Una

solución que parece perfectamente útil para la antropología y otras ciencias sociales que se ocupan de la música en contextos urbanos. Cruces reenfoca el estudio de lo musical en el contexto urbano, definiendo éste último haciendo mención de su heterogeneidad y diversidad sociocultural; por ser un contexto que contiene la convivencia de tradiciones dispares; por que en él se observan proceso de hibridación y el préstamo. Todas estas características diferencian al contexto urbano de las imágenes de perfil más homogéneo de lo “primitivo”, lo “tribal”, lo “oral”, lo “ágrafo”, lo “folklórico” que por otra parte hay que decir que son también construcciones analíticas. Cruces hace un punto sobre lo específicamente urbano citando el trabajo de Reyes Schramm (1982) a propósito de los festivales callejeros de Nueva York:

“La diversidad permea todos los componentes de este tipo de eventos – los participantes, los repertorios musicales, los comportamientos, y las situaciones en las que se dan tales actos. Las coocurrencias e interacciones entre dichos componentes son muy complejas: los actos de música étnica no están limitados a los miembros del correspondiente grupo étnico; los ejecutantes de música artística pueden interpretar también otros tipos de música; los miembros de la audiencia que en determinado contexto bailar, cantan o siguen con palmas los espectáculos de música popular latina pueden, en otro, escuchar tranquilamente. La aparición de toda clase de tecnologías mediáticas, de grandes masas de gente, y de una amplia gama de agencias seculares y religiosas – todo esto lleva la marca de la vida urbana” (Schram, 1982:9, cit. en Cruces, 2004).

Lo específicamente urbano, sostiene Cruces, no parecería ser la generación de sentidos locales sino, precisamente, la ligazón transterritorial de dichos sentidos con un ámbito cultural mayor (regional, nacional o internacional) del que la ciudad funciona como centro y donde se amalgaman y conviven una pluralidad de manifestaciones de corte cosmopolita. Y cierra diciendo que lo “urbano” funciona como escaparate de lo que ocurre fuera de la ciudad misma, dentro de horizontes más amplios (Cruces, 2004:2-3). En el

escenario complejo dibujado por Cruces la pregunta que surge es ¿cómo encontrar principios de ordenación que permitan trabajar en un contexto de tal complejidad?

Hannerz, en su trabajo *Exploración de la ciudad* (1986) frente al reto de estudiar la ciudad desde aproximaciones que permitan una idea de conjunto de la misma articula la herramienta “red de redes”, cuyo propósito es revelar los nodos significativos de relaciones y vínculos. Así genera un retrato de la ciudad que permite poner en contacto una percepción de fluidez específica de la organización social y muestras representativas de los mecanismos culturales, acercándonos a los actores que se sirven de aquello que les ofrece la ciudad para construir su existencia y sus apariencias (Hannerz, 1986: 338-339). La ciudad como contexto proporciona una unidad privilegiada donde mostrar etnográficamente estas disposiciones y procesos. Aquí cabría hacer la distinción ya clásica entre estudio “en” y “de” la ciudad. En dónde la primeras han tenido que aislar objetos dentro del conjunto urbano, mientras las segundas en una empresa más ambiciosa: no la de una visión completa, exhaustiva, de la totalidad cultural de una urbe; pero sí la de la recomposición tentativa de un cierto tejido de conjunto. Y retomo el uso de cierto sentido de conjunto que hace Cruces, pues para él el proceso de globalización tiene como consecuencia la desaparición de unidades territoriales culturalmente autocontenidas. Y en consecuencia la cultura urbana resulta estratégica para pensar como se reconstruyen las relaciones entre formas locales y globales de cultura, para entender lo que siguen teniendo en común gentes que viven juntas, aunque ya no oigan las mismas melodías ni canten —salvo en contadas ocasiones— las mismas canciones (Cruces, 2004:5).

En coincidencia con Appadurai (2001) y con García Canclini (1999 y 2004), Hannerz observa que los procesos actuales han dado lugar a

una *cultura mundial*, la que define como “organización de la diversidad”, en el sentido creciente de interconexión entre diversas culturas locales y como desarrollo de culturas que “no están en un territorio concreto”. La cultura mundial es una diversidad interconectada y las personas se relacionan de distintas maneras con ella, es decir, como un sitio en el que se cruzan y articulan las fronteras socioculturales de clase, edad, etnia, género, preferencia sexual, gustos, estilos de vida y otras. Desde esa ubicación social y cultural los individuos re-territorializan (García Canclini, 1991) las músicas. La oferta musical que circula a nivel mundial, a través de todos los distintos canales disponibles, permiten que las personas entren en contacto con músicas que a través de su consumo cotidiano toman un lugar y un sentido. Es muy probable que el sentido que tomen sea distinto del que intentaron generar los productores o del que tenía en otro lugar y otro tiempo. En el contexto urbano la idea de re-territorialización es importante para entender cómo se (re)construye el mapa cognitivo y emocional gracias a la circulación de bienes culturales, en este caso música, que las personas consumen. Pero es sobre todo relevante cuando se habla de población migrante —que es el caso que analiza el propio Néstor García— de la población que por su movilidad, rompe con sus “referentes espaciales” y necesita generar nuevas redes y mapas en un nuevo contexto, en el que dicho sea, también importará formas de consumir música transformando a su vez el espacio social que está descubriendo y habitando.

“El supuesto subyacente a un estudio de música urbana es que ésta constituye una trama de interacciones y diálogos, de oposiciones y exclusiones, de segmentación e hibridación en los modos de producir, transmitir y consumir música” (Cruces, 2004 :5). Estudiar las prácticas musicales en la ciudad sirve para iluminar otros fenómenos de la

cultura contemporánea. El mismo Hannerz se aproxima a la música en el ámbito urbano para estudiar los procesos de incorporación de esta. La música resulta útil para mostrar el permanente trasvase entre los cuatro órdenes o marcos —la interacción cotidiana, el mercado, el Estado y los movimientos sociales— que según este autor organizan el tráfico de significados en un ecúmene global (1998:220). El análisis de lo musical posibilita visualizar el proceso de globalización como conexiones. Cabe decir que el contexto urbano no es el único productor de cultura global, ni mucho menos, pero sí podemos afirmar que se trata del más importante entre sus agencias intermediadoras. Hemos partido desde la aparente marginalidad del estudio de música en contextos urbanos tomando como punto de partida las reflexiones que hace al respecto Ruth Finnegan para terminar subrayando la centralidad como lugar privilegiado desde dónde podemos comprender los procesos de transformación cultural en marcha.

El contexto urbano en el sitio de esta tesis, es pues el espacio urbano *vivido y concebido* desde lo cultural tomando la formulación de Urteaga (2011). En el que la práctica social posee una dimensión cultural, *diferencia situada*, de una diferencia con relación a algo local que tomó cuerpo en un lugar determinado, donde adquirió ciertos significados (Appadurai, 2001: 27-29). Con esto quiero decir que es desde las propias experiencias localizadas y resignificadas que pretendo pensar lo global y local. Este contexto urbano del que hablo es uno en el que los sujetos son móviles en sus identificaciones. La noción de *senderos* (*pathways*) que utiliza Finnegan en su trabajo *Hidden Musicians* (1989, 2001), me resulta útil para pensar la multiplicidad de caminos que tejen los habitantes de una ciudad a través de sus prácticas musicales, el solapamiento y la intersección entre distintas tradiciones musicales; la naturaleza dinámica y propositiva de las prácticas musicales

establecidas. “La gente sigue varios caminos simultáneamente, abandonándolos y retomándolos a voluntad a lo largo de su vida” (2001: 449). Estos senderos están pensados como algo más que capaces de proporcionar las rutinas establecidas de prácticas musicales en el espacio urbano en la concepción de Finnegan están dotados de profundidad simbólica. Son incluso capaces de ayudar a comprender cómo se ordena el tiempo en el contexto urbano. Los senderos musicales marcan periodicidad, ciclos temporales, ya sea a través de los grandes eventos musicales, como pueden ser los grandes festivales, o simplemente por los días en los que se programan las noches musicales en distintos locales musicales de la ciudad. Puede ser entendido como un mecanismo social que permite a la gente marcar su división del tiempo y con ello su actividad y su vida. La superposición de muchos caminos relativamente distintos pueden entenderse como el reflejo de las vidas multidimensionales, situacionales y a menudo cambiantes de los habitantes de las ciudades actuales. Pero al mismo tiempo estos senderos aportan sentido de pertenencia y realidad: el de no andar moviéndose en un entorno alienado sino en rutas familiares en el tiempo y el espacio, en continuidad familiar y con acciones cotidianas. Como hemos visto, estudiar las prácticas musicales cotidianas en el contexto urbano nos permiten acceder, en cierta medida, a la comprensión del espacio urbano mismo, como espacio *vivido y concebido* y revelar las lógicas de diferenciación y construcción sentido que los individuos van negociando de manera colectiva a través de los *senderos* musicales que transitan y construyen.

### **1.3- Culturas Juveniles y Música**

Antes de explicar por qué he decidido estudiar las prácticas musicales de los jóvenes me gustaría poder aclarar qué es lo que entiendo por



juventud y jóvenes, qué clase de aproximaciones teóricas y metodológicas se han hecho para entender en dónde se inserta la propuesta de este trabajo. Me gustaría apoyarme en las reflexiones que hace la antropóloga Maritza Urteaga. En sus múltiples trabajos ha estudiado a los jóvenes analizando cuáles son los diferentes procesos y factores que implican la construcción sociocultural de la juventud. Si bien, su planteamiento está aterrizado en la realidad etnográfica de México, sus reflexiones pueden fácilmente extrapolarse.

Para Urteaga, la juventud alude a la categoría social de edad, que emergió hacia fines del siglo XVIII en Europa. “La idea de juventud corresponde a la conciencia de la naturaleza particular de aquellos caracteres que distinguen al joven del niño y del adulto, los cuales necesitan abstraerse a través de categorías o conceptos que permitan referirse genéricamente a este fenómeno” (Urteaga, 2011:32). En un intento de dar orden a la heterogeneidad de los distintos datos etnográficos e históricos existentes Feixa construye cinco tipos ideales que corresponden a otros tantos tipos de sociedad: los *púberes*, en las sociedades primitivas sin estado; los *efebos*, de los estados antiguos; los *mozos*, de las sociedades campesinas preindustriales; los *muchachos*, de la primera industrialización, y los *jóvenes* de las modernas sociedades posindustriales (Feixa, 1998:19). En estas distintas sociedades había pues una organización de las edades. Cualquier clasificación por edad es siempre una forma de imponer límites, de producir un orden en el cual cada quien debe mantenerse, donde cada quien debe ocupar su lugar (Bourdieu, 1990) Urteaga retoma esta idea de Bourdieu para terminar diciendo que la redefinición de límites entre adultos y jóvenes es una división de los poderes sociales en favor de los adultos.

Este orden y distribución de los poderes sociales es el que justifica que sea desde las instituciones adultas que se generen discursos sobre los jóvenes. Urteaga explica que suelen hacer un retrato de ellos como sujetos pasivos y que los clasifican en función de las competencias y atributos que la sociedad adulta considera deseables para las generaciones de relevo que le darán continuidad (Urteaga, 2011). Pero con certeza podemos decir que estas definiciones institucionales son estáticas y poco nos sirven para explicar cómo se construye socioculturalmente la realidad juvenil desde los mismos jóvenes. Dicho de otro modo, estos discursos institucionales no nos acercan al cómo se construyen los campos de significado que definen lo juvenil desde dentro. Para lograr eso tenemos que acercarnos a la juventud reconociendo su rol como actor social y como hacedor de un ‘modo de ser joven’.

“Entender la juventud como un fenómeno social y cultural, implica dejar de lado categorías de intelección estática. La cultura juvenil se mueve en los márgenes de la identidad, si no, perdería esta condición. En ese sentido, la identidad del joven se desplaza en los límites de la construcción significativa.” (Navarro Kuri, 2000: 75)

Ese espacio en donde los jóvenes se vuelven visibles como actores sociales es el cultural. Es un ámbito de expresividad (Reguillo, 2000) en el que los jóvenes construyen un campo de sentido.

“En un sentido amplio, las culturas juveniles refieren a el conjunto de formas de vida y valores, expresadas por colectivos generacionales en respuesta a sus condiciones de existencia social y material. En un sentido más restringido, señalan la emergencia de la juventud como nuevo sujeto social, en un suceso que tiene lugar en el mundo occidental a finales de los años cincuenta, y que se traduce en la aparición de la “microsociedad” juvenil, con grados significativos de autonomía con respecto a las instituciones adultas, que se dota de espacios y de tiempos específicos.” (Feixa, 1995:73)

Estas “microsociedades” a las que se refiere Feixa surgen, según nos explica Urteaga, en “los territorios o espacios de sociabilidad juvenil creados en los intersticios de los espacios institucionales

(escuela, industrias culturales, barrio) y, sobre todo en sus tiempos libres. Estos espacios circunscritos les posibilitan encontrarse con determinados comportamientos, valores, “formas de percibir, de apreciar, de clasificar y de distinguir”, diferentes a los vigentes en el mundo adulto y, eventualmente, configurar formas agregativas propias, colectividades o identidades relacionadas con la creación de proyectos culturales, sociales y políticos, mediante los cuales pueden manifestar gran parte de sus experiencias, aprendizajes, angustias y utopías. De esta manera, participan en los procesos de creación y circulación como agentes activos” (Urteaga, 2011). Así pues la sociabilidad se convierte en ese espacio en el que se entreteje el campo de significado compartido. Y que se convierte en un lugar privilegiado para observar el papel que juega en la construcción de esos “nuevos modos de estar juntos” al que hace referencia Maffesoli (1990). Pensar a los jóvenes como actores sociales posibilitar verlos como catalizadores en el campo a la creatividad cultural en las ciudades mundiales (Hannerz, 1998).

Dejemos ahora, por un momento, el tema de la sociabilidad para presentar un marco de referencia que varios investigadores (Feixa, 2000; Reguillo, 2000; Feixa y Porzio, 2004; Marcial, 2006; Martínez, 2007; Pérez Islas, 2008; Valenzuela, 2009; Urteaga, 2011; Romaní y Casadó, 2014) que trabajan lo juvenil han tenido para poder generar un conocimiento críticos sobre la juventud y que Urteaga estructura en dos puntos. Primero se parte de “una definición de juventud [...] que la propone como una construcción sociocultural que cambia de forma y de contenido a través del tiempo y el espacio” (Urteaga, 2011: 150) Y el segundo es que “metodológicamente, esta definición permite acercarse y concentrarse en un actor juvenil altamente complejo y diverso en sus prácticas y percepciones sobre la vida” (Urteaga, 2011: 150). Estas definiciones son relevantes en tanto

que definen el paradigma desde el que estos autores estudian la construcción sociocultural de la realidad juvenil, pero esta aproximación teórica y metodológica, a la que me sumo, no excluye la posibilidad de ser usada en otros campos de estudio y de hecho conserva paralelismos con lo que hemos discutido en el primer apartado de este capítulo cuando hablamos de los estudios sobre música como cultura y en la cultura.

Retomemos las reflexiones sobre la sociabilidad, pensada como este conjunto de prácticas que dotan de sentido al espacio social juvenil. El ámbito de la sociabilidad refiere a la interacción social, el sentimiento y la experiencia compartida, en suma, a la “forma lúdica de socialización” como lo definiría Maffesoli. “Es también el espacio de circulación y conformación del grupo, de sus reglas, de sus códigos fraternos, locales o íntimos, producto de la proximidad” (Urteaga, 2011: 154). Para seguir definiendo la sociabilidad y la interacción social, Urteaga cita el trabajo de Erving Goffman en el que piensa que este tipo de actividades o conocimientos pertenece a “cierto tipo de orden social”, el de “la interacción social”, “un campo de análisis autónomo de pleno derecho” que no prejuzga otros órdenes económicos y sociales y que define en sentido estricto como “aquella que se da exclusivamente en las situaciones sociales, es decir, en las que dos o más individuos se hallan en presencia de sus respuestas físicas inmediatas” (Goffman, 1991:170 y 173).

Explorar la sociabilidad nos revela la importancia que tiene ésta en la construcción de los universos juveniles en este caso, pero de cualquier universo cultural. Y subraya también la importancia de este espacio en el proceso de circulación-transmisión cultural entre jóvenes y adultos como momento filtro y de contacto entre el tiempo libre u ocio juvenil y el mercado (Urteaga, 2011:163). En ese sentido para

Urteaga la construcción del espacio de interacción social no homogeniza a los jóvenes o borra sus distancias de clase, género, etnia, región, generación sino que está plagada también de construcciones y distinciones jerárquicas que incluyen a unos y excluyen a otros; este tipo de construcción atraviesa todos los segmentos juveniles. Así pues penetrar en este espacio social en el que la jerarquización interna de la cultura y prácticas culturales están en juego nos aproximan a un entendimiento de la cultura juvenil, pero también de cómo entre los jóvenes se articula una cultura musical.

“L’espace social est une représentation abstraite, produite au prix d’un travail spécifique de construction et procurant, a la façon d’une carte, une vision en survol, un point de vue sur l’ensemble des points à partir desquels les agents ordinaires portent leur vue sur le monde social” (Bourdieu, 1979: 189).

Es desde el espacio social juvenil, desde ese mapa en el que se van configurando los sentidos del mundo social desde el que pretendo estudiar las prácticas musicales de los jóvenes. En sintonía con las ideas que defiende Finnegan respecto a la importancia de las prácticas musicales en una comunidad, intentaré explicar cómo es que la música puede ser uno de los principios estructurantes y organizadores más importantes de la diferenciación-integración (y de la jerarquía de distinciones) de las culturas y prácticas culturales juveniles, aunque no el único.

Para comenzar a explicarlo me gustaría referirme al trabajo de la historiadora de la música Susan McClary “Música y Cultura de jóvenes. La misma Historia de siempre” (1997). En este trabajo ella hace un recorrido por la historia de la música y especialmente sobre que lo ella ha llamado “la misma historia de siempre” refiriéndose a cada escándalo o momento de pánico moral que surge a propósito de la música de los jóvenes y las formas en las que estas músicas son encarnadas y vividas por ellos. McClary nos dice que este escándalo

está directamente relacionado con el reparto de poder que subyace de la división entre jóvenes y adultos. Y por lo tanto al poder que tienen las prácticas musicales a valorar sus propios juicios y resistir la autoridad, ya sea familiar o gubernamental y usa como ejemplo un ilustrador texto de *La República* de Platón:

“Un cambio a un nuevo tipo de música es algo frente a lo que hay que tener sumo cuidado como un peligro que atenta contra nuestro destino; porque los modos musicales nunca se alteran, sin alterar, al mismo tiempo, los fundamentos políticos y las convenciones sociales” (Platón, *La Republica*, 42b-c citado en McClary, 1997: 13)

En su trabajo McClary continua exponiendo el poder de resistencia o de riesgo social que se esconde en la música a través de textos de San Agustín y John de Salisbury y Calvino en los que se nombra un territorio del que hemos hablado antes: el cuerpo de los jóvenes. Lo que preocupa a estos hombres cuándo ven la emergencia de nuevas músicas son las consecuencias que estas tienen a la hora de cambiar modos de estar que inevitablemente cruzan por una gestión corporal distinta. No deja de ser sorprendente como muchos de los argumentos que esos hombres sostienen se parecen tanto a discursos que hoy se formulan a propósito de las prácticas musicales juveniles. En los textos de éstos autores, McClary encuentra los argumentos que intentan defender una tradición que quiere poner límites a formas de gestionar el cuerpo que lo corrompen con placeres y formas de actuar que ellos consideran femeninas y por lo tanto inferiores y no deseables.

“Lo que está siendo amenazado es nada menos que la masculinidad misma y, por extensión, la autoridad de la iglesia, el estado y el patriarcado” (McClary, 1997:14)

Desde la perspectiva de esta autora es en la música misma y especialmente en la manera como se entrecruza con el cuerpo y desestabiliza las normas aceptadas de subjetividad, género y sexualidad donde radica lo político de la música (McClary, 1997:15). Esta autora no niega que las letras y otras manifestaciones que se

posicionan de manera más obvia, contengan también elementos políticos, incluso habla de las potentes manifestaciones musicales políticas de los años 60 y de cómo desde esa perspectiva se vio a la música *Disco* como un sucesor que devalúa los planteamientos y usos políticos de la primera propuesta musical. Pero ella insiste en centrar su análisis retomando el término “tecnologías de género” que Teresa Lauretis (1987) utiliza para referirse a los modos como el cine y otros medios similares participan en la construcción cultural de lo que significa ser masculino o femenino, que está muy bien expresado en una parte del trabajo de Iain Chambers en el que explica cómo se apropian los jóvenes algunos arquetipos de masculinidad que circulaban en los 50 en el cine:

“That state of mind which was ‘America’ for many British youngsters in the 1950s bore two unmistakable imprints: Hollywood film and popular music. These, along with the effects they induced in their British equivalents, were among the most immediate experiences that went into the formation of a popular culture repertoire in those years. For many young men, the formalised gangster film types of the late 1940s and then the problematic male youth hero (Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean), fixed and condensed in a masculine style life as an imaginative gesture” (Chambers 1985: 32).

Pero para McClary la música ocupa un lugar primordial entre las “tecnologías culturales del cuerpo”, ya que es un lugar donde aprendemos a experimentar patrones mediados socialmente de energía kinética, de ser en el tiempo, de emociones, deseos, placeres (McClary, 1997: 16). Para ella todos estos patrones llegan marcados con historias de clase, género, o etnicidad; y es así como la música provee un terreno donde nociones diferentes y contrapuestas del cuerpo (y también del ser, de los ideales de interacción social) se disputan la atención y la influencia. Varios autores han indagado con profundidad las relaciones que hay entre diferentes expresiones y prácticas musicales y la construcción de género (Bayton, 1998; Cintron, 1993; Frith y McRobbie, 1990; McRobbie, 1993; Walser, 1993; Urteaga, 1996,

1996b, Estrada, 2000; Viera Alcázar; 2011). Las *tecnologías musicales del cuerpo* de McClary, concepto que desarrolla ampliamente en su *Femening Endings: Music, Gender and Sexuality* (1991), surge como consecuencia de repensar el término “tecnologías del cuerpo” de Michel Foucault (1995) para analizar las practicas musicales desde el cuerpo. McClary sostiene que aunque las industrias culturales hacen un papel de mediación económica para las tecnologías musicales del cuerpo, eso no disminuye su impacto. Para demostrarlo nos invita a hacer un repaso de lo que ha acontecido en el desarrollo de las industrias culturales en el siglo XX. Ella sostiene que la influencia musical más poderosa a nivel mundial ha venido de los músicos afroamericanos.

“Desde 1920, cuando Discos Okeh fue persuadido para producir a Mamie Smith cantando You Can’t Keep a Good Man Down (“No se puede mantener a un buen hombre atrapado”), la música de los afroamericanos ha sido comprada y vendida hasta invadir el planeta entero.” (McClary, 1997:16)

Durante ese periodo los afroamericanos se tomaron la construcción de imágenes y la formación de cuerpos y subjetividades desde lo musical. A pesar de la industria e inclusive con todas sus explotaciones, el procesos comercial también ha contribuido a la creación de las formas musicales que conocemos y amamos, y a las sensibilidades que ahora nos parecen naturales a la mayoría de nosotros, blancos o negros. Así pues la autora nos acompaña a ver las diferentes formas corporales que fueron generándose con la aparición del *soul* o lo que sucede muchos años antes con la *ciaccona* en la Europa del S.XVII.

“Como la música soul en un momento histórico posterior, la *ciaccona* transgredió fronteras de clase y raza cuidadosamente protegidas. Lo que sea que haya significado la *ciaccona* en su contexto original, en Europa rápidamente pasó a ser asociada (tanto por amigos como por enemigos) con placeres corporales prohibidos y con un potencial de estrago social.” (McClary, 1997: 19)



En este párrafo citado podemos ver dos fenómenos interesantes, la línea de argumentación principal de la autora sobre el poder de la música para transformar las formas en las que se gestiona el cuerpo socialmente, pero también un tema que hemos mencionado antes y al que volveremos que es la reterritorialización de la música. Siguiendo con el argumento de la autora podemos decir que el poder musical de los grupos subalternos —ya sean los jóvenes, las clases bajas, las minorías étnicas, las mujeres o los gays— reside más frecuentemente en su habilidad de articular diferentes maneras de construir el cuerpo, maneras que traen consigo en su trayectoria el potencial de diferentes mundos experienciales. Y las reacciones ansiosas que frecuentemente encuentran las nuevas músicas de dichos grupos nos indican que algo profundamente político está siendo amenazado (McClary, 1997:17). Esto quiere decir que aún sin negar la dimensión de consumo, más bien incluyéndola en ese proceso, y pensando sobre todo en las expresiones musicales más populares que han sido creadas sobre todo bajo los cuadrantes para ser bien vendidas, no significa que sus efectos sociales sean despreciables. Incluir las aportaciones de McClary en los estudios sobre música me han parecido fundamentales para poder entender, primero la relación que tiene la música con las “rupturas” generacionales que se van configurando en el espacio social juvenil y segundo para subrayar el potencial político que tiene estudiar el espacio social juvenil desde lo que la autora llama tecnologías musicales del cuerpo.

La corporalidad es un elemento fundamental en la propuesta de McClary, en ese sentido me parece relevante mencionar el trabajo de la antropóloga Laura Porzio, cuyo enfoque de investigación es pionero al integrar una dimensión corporal en los estudios de juventud (Porzio, 2008). Ella retoma la propuesta de Nancy Scheper-Hughes y Margaret

Loock (1987) sobre el cuerpo individual-sensible, el cuerpo cultural-social y el cuerpo político-económico, para pensarlos como tres elementos relacionales que tienen sentido juntos en tanto que son vividos por los sujetos como experiencias simultáneas (Porzio, 2008: 33). Este planteamiento le permite a esta autora pensar la identidad como un conjunto corporal y su centralidad es medular en para un análisis de la realidad. Retomando ideas de la *Antropología del Cuerpo* de Mari Luz Esteban (2004) Porzio propone una aproximación teórico-metodológica en la que hay cuerpos viviendo y actuando en medio de los discursos y las instituciones. Y es desde la corporalidad misma que se pueden ver las resistencias, lo político en la gestión del cuerpo del que hace mención McClary.

Hay, como hemos visto antes, una serie de lugares en las ciudades en los que se escenifican y viven estas distintas experiencias corporales con la música. Retomo a Iain Chambers y a su trabajo *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture* (1985) en el que explica como algunos lugares musicales se convierten en escenarios para la expresión de la masculinidad, una masculinidad hegemónica. Esto para decir que si bien McClary está en lo cierto cuando advierte que la música tiene un poder político que se ejerce desde lo corporal, hay que tomar en cuenta que ese mismo poder se ejerce en la construcción de corporalidades y experiencias que no siempre significan una construcción social liberadora del cuerpo.

“The dance floor was important. While dance halls provided a public stage for male postures, with the dancing itself it tended to be the girls present who cast the sound of pop into a further social act. Dancing involved rigid ground rules that had been persuasively laid down elsewhere, outside the walls of the dance hall or youth club. Consequently, girls tended to arrive in groups and couples and danced amongst themselves, while the majority of boys lounged around the walls, talked and smoked, stared down alien males, and conserved their masculinity” (Chambers 1985: 41).

Ahora me gustaría dedicar un momento a reflexionar sobre cuándo y cómo se crea la fuerte conexión entre jóvenes y música, por lo menos de la manera en la que la entendemos ahora. Y en ese sentido poder explicar por qué he elegido incluir la juventud en una investigación que explora prácticas musicales. Para esto me gustaría retomar el trabajo de Simon Frith que en su *Sociología del Rock* (1980) hace un interesante análisis sociológico de la aparición de la juventud y luego se dedica a reconstruir el papel que ha jugado y la forma en la que se ha integrado la música y la cultura de jóvenes en Inglaterra. El gusto por el rock engloba lenguaje, costumbres y concepciones, genera retroalimentación con otras experiencias artísticas; como comunicación, brinda forma y contenido (muy propicios para su masificación a través de los medios de comunicación) y se vincula claramente con las transformaciones políticas, sociales, económicas y tecnológicas de la segunda mitad de este siglo. Frith nos explica qué clase de novedad supuso el rock'n'roll en relación a la cultura juvenil.

“Si la juventud siempre había tenido ídolos –estrellas de cine, deportistas, cantantes como Frank Sinatra y Johnnie Ray– la novedad del rock'n'roll era que sus intérpretes eran «uno de ellos mismos», eran de la misma edad que los adolescentes, procedían de mundos similares, tenían intereses similares” (Frith, 1980: 48)

El autor nos explica que el surgimiento de este género fue motivado por un corte generacional en el baile, tendría que ver con la forma en la que las tecnologías musicales del cuerpo de las que habla McClary posibilitan la emergencia de una experiencia compartida. Así pues Frith sostiene que salas de baile programan noches dedicadas al rock'n'roll o son lugares musicales que se dedican exclusivamente a este género musical. Y por lo tanto que permiten el surgimiento de maneras de ser usadas. En su trabajo Frith demuestra ampliamente a través de diversos trabajos de investigación realizados en Reino Unido y Estados Unidos que la música y las actividades que implican su uso y

consumo absorbían una parte significativa de los gastos juveniles, es una forma de entretenimiento, la más popular. Así este interés por la música orienta [a los jóvenes en] sobre los programas de televisión que veían, las revistas que leían, los bares a los que iban, los «aparatos necesarios» —transistor, tocadiscos, tocacintas, guitarra— que debían poseer para poder disfrutar de la música (Frith, 1980: 48-49). El trabajo de investigación que lleva a cabo este autor acude a explicar un momento en el que según él sucede algo que antes no se había configurado de manera tan explícita. El cruce claro entre las “tecnologías musicales” o industrias culturales y la subjetividad de los jóvenes amplificada por los *mass media*. Desde ese momento sostiene Frith habrá un binomio en el que las industrias culturales dialogarán con los jóvenes en la creación de subjetividades.

“La música pop se creó a partir de un intento de la industria discográfica de conseguir un auditorio amplio[...] sólo la música pop es esencialmente una música que se comunica a partir de los medios de comunicación de masas” (Frith, 1980: 14)

Frith indica que si bien el interés que se ha generado por el pop no es exclusivo de ningún país o clase, de ningún fondo cultural educativo, sí está directamente relacionado con la edad: hay una relación concreta entre música pop y juventud. El grueso de los compradores de discos (más del 80 por 100) tienen menos de treinta años, y más del 75 por 100 de las compras de música pop las hacen jóvenes de entre doce y veinte años (Frith, 1980: 15). Y esto no solo es importante en la medida en que ese consumo posibilita un cierto tipo de “ocio” compartido, sino que también incluye a la cultura de masas en la construcción de una identidad generacional. Las industrias discográficas juegan con la idea de la caducidad de los sonidos para generar nuevas compras, así cuándo algo está pasado de moda o no es el último gran éxito va generando una periodicidad es un marcador temporal que sirve a los

jóvenes para saber qué es lo que se supone que tendrían que estar escuchando “simultáneamente”.

“... debido a su juventud compartida, sus miembros tienen la sensación de formar parte de un auditorio común, y las estrellas del rock se convierten en una parte de esa identidad: son también jóvenes. La sociología del rock es inseparable de la sociología de los jóvenes...” (Frith, 1980: 18-19)

Los *quinceañeros* del trabajo de Frith, jóvenes de clase obrera, fueron considerados como la primera generación en los *mass media*. Los *Teddy boys* fueron la primer imagen de las terribles posibilidades que los jóvenes podían encarnar.

“Las primeras muestras de lo que iba a desarrollarse como «cultura de jóvenes», un cultura que, en apariencia, no tenía clase social y era rebelde, pero que descansaba sobre una adopción gradual de los modos de vida de los quinceañeros de clase obrera por parte de unos jóvenes de clase media.” (Frith, 1980: 27)

El imaginario social que se construye sobre los dos ejes que estudia Frith en su trabajo: la producción del rock y la construcción social de la juventud, están en la raíz de la importancia que tiene para los jóvenes hoy la música. Chambers coincide con Frith sobre la lectura que hace en la que supone ese momento en el que la coyuntura de las industrias culturales se encuentran con una generación que en los intersticios institucionales comienza a construir un campo de sentido compartido.

“Around 1964-5 there occurred a decisive shift in the economy of public imagery surrounding pop music. Pop stopped being a spectacular but peripheral event, largely understood to be associated with teenage working-class taste, and became the central symbol of fashionable, metropolitan, British culture. It had moved from being a show business mutant to becoming a symbolisation of style” (Chambers 1985: 57).

Se establecen así las condiciones sociales necesarias, tanto materiales como ideológicas, que generan nexos sociales que hacen posible pensar un espacio social habitado por jóvenes al que ellos dotan de sentido. De ahí la importancia que tiene para este trabajo tomar en

cuenta las culturas juveniles y sus prácticas musicales. Ya que esta es una aproximación que nos permite observar de qué manera las prácticas musicales sirven como principio estructurante y organizador en el espacio social juvenil. Y diría más, de qué forma estas prácticas musicales se van transformando en una trayectoria biográfica. Pues esta es una manera de ver qué relevancia tiene la juventud a la hora de articular las prácticas musicales propias.

Para profundizar en el estudio de las prácticas musicales y sus conexiones con la construcción social de la juventud me parece relevante aproximarme a los trabajos de Sarah Thornton y Roger Martínez. Comenzaré con el trabajo de Sarah Thornton, *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital* (1997) en el que aborda la cultura de jóvenes estudiando algunos jóvenes cuyas prácticas musicales giran alrededor de los clubes y las fiestas *rave*. Su pregunta de investigación se sitúa justamente en la forma en la que estos jóvenes crean distinciones y jerarquías de los gustos. Los puntos de referencia que sirven a su trabajo son las tensiones que se articulan entre lo *auténtico* frente a lo *falso*; lo *hip* frente a lo *mainstream* y lo *underground* frente a lo *mediático*. En su trabajo estudia la forma en la que la gente joven selecciona y acumula mercancías culturales y experiencias para su uso estratégico dentro de sus propios mundos sociales. Thornton intenta explicar las relaciones que se tejen entre el gusto y la estructura social a partir de los planteamientos de Bourdieu. Observa que su campo teórico interpretativo incluye una discusión sobre los tres tipos de capital —económico, cultural y social— entre los que el capital cultural, o conocimiento acumulado a través de la crianza (socialización) y la educación, confiere estatus social. Es por eso que el capital cultural es una pieza clave en el sistema de distinción, en el que las jerarquías culturales y sociales corresponde a los gustos de las personas, y por lo

tanto pueden ser entendidos como un marcador predominante de clase. Una característica que unifica a estos capitales es que todos intervienen en la dinámica por lograr el reconocimiento al interior de sus mundos sociales. Thornton combina la aproximación de Bourdieu al “espacio social” y la “distinción” con la tradición de estudios sobre juventud y en su contribución ella evidencia el rol intrínseco que tiene los medios masivos en la estructuración del espacio social juvenil. La autora propone a los clubes como refugios para los jóvenes, allí sus reglas gobiernan, rigen y en su interior — y de alguna manera también fuera de estos espacios— las distinciones subculturales tienen consecuencias significativas.

“estos funcionan como ambientes distintos en los cuales se puede escapar, funcionan como paraísos interiores con tal fuerza que los que bailan olvidan el tiempo y espacio real y algunas veces incluso participan en la imaginaria aldea global de los sonidos del baile” (Thornton, 1997:21)

Para explicar esto la misma autora discute la noción de subcultura y llega a formular una suerte de idea del capital subcultural que llega a ser manejado como una segunda piel: el mundo social premia a quines lo reflejan y castiga a los que lo vacían. Observa Thornton que lo que define al capital cultural como tal es su convertibilidad en capital económico; por otra parte, se puede decir que con el capital subcultural no pasa eso con la misma facilidad, aunque hay que mencionar que hay una variedad de ocupaciones e ingresos que pueden ser ganados a través de ser una persona que encarna lo *cool*: como las de los Dj, programadores de un club u organizadores de fiestas *rave*. Al interior de estas culturas, la gente involucrada en estas profesiones generalmente goza de mucho respeto y prestigio por su alto volumen de capital subcultural y por el papel que desempeñan en la definición y en la

---

<sup>7</sup> Hebdige es el primer investigador que propone una definición de subcultura como las formas expresivas o rituales de los grupos subordinados (1997 [1979]: 2)

creación del campo (Thornton, 1997: 12). En este trabajo de Thornton se estudia en profundidad un tema que mencionamos con el trabajo de Frith: la relación entre los medios y la producción del espacio social juvenil. Ella defiende que los medios son un factor primordial que gobierna la circulación del capital (sub)cultural. Según ella sería imposible comprender cómo se generan las distinciones entre las culturas juveniles sin tomar en cuenta los consumos de los *media*. La distancia o repulsión que se ejerce por lo no auténtico, el *mainstream* y los *media* en las cultura de club no son prácticas o discursos neutrales, son distinciones que jerarquizan y ordenan un poder al interior de ellas. Son estas prácticas las que construyen una cierta autonomía subcultural que ha ido generándose por más de medio siglo, si tomamos en cuenta los datos de los estudios de Frith, de la comercialización del ocio juvenil en Gran Bretaña. Estamos hablando del complejo diálogo entre la cultura comercial y la cultura popular, ambas son inseparables en las prácticas que, en cambio, generan un universo de posibilidades que permite a los jóvenes construir el espacio social que habitan. Un espacio social habitado por comunidades del gusto que se conforman por “su gusto musical compartido, su consumo común de los media y lo más importante, su preferencia por la gente de gustos similares” (Thornton, 1997:3).

El otro trabajo de investigación que mencioné antes es el de Roger Martínez (2003, 2007). En sus investigaciones él hace evidente la compleja relación que existe entre gusto musical y estructuras sociales dentro de la producción del espacio social de los jóvenes, al analizar las formas en las que se imbrican las jerarquías estructurales —clase social, etnicidad, género, sexualidad, origen cultural, generación, edad entre otras variables— con las distinciones y jerarquías de las culturas juveniles y éstas a su vez con la economía política de la industria que



hay alrededor de la música (Martínez, 2003:153). En el trabajo de Martínez el gusto y consumo de música están estrechamente relacionados en el caso de jóvenes. Las prácticas musicales y el gusto musical que articulan están incrustados en las jerarquías y distinciones sociales y culturales. Es así que el gusto musical y las prácticas musicales, que por consecuencia se tienen, proyectan una imagen que dice a los otros qué tipo de persona se es. Los jóvenes aprenden y elaboran su ubicación (distancia o proximidad) en estas geografías, y de esa misma forma ubican a otros jóvenes y también a los artistas y las músicas que forman parte del espacio social. El autor también señala que estas geografías estructuran una normatividad, así el individuo que se resista o salga de la norma necesitará generar estrategias para hacer frente al control social que señalará su desviación (Martínez, 2003:161).

Del análisis de Martínez me gustaría resaltar algunas reflexiones y conceptos que me son útiles para organizar y estructurar el análisis de las prácticas musicales juveniles. Primero su definición de producción cultural, siguiendo a Willis, se refiere a:

“The cultural practices that enable us to make sense of our existence, which although focused on what is inherited and suffered by imposition, is nevertheless creative and active.” (Martínez, 2007: 19)

Entendemos entonces que la producción cultural es la negociación que se hace partiendo desde lo que nos es heredado culturalmente y crea formas en las que estas herencias son transformadas y apropiadas por los individuos. Una vez más el proceso de socialización vuelve a aparecer. Martínez retoma el pensamiento de Willis y nos dice que cada nueva generación, grupo o individual experimenta aquellas producciones culturales como si fueran algo 'nuevo'.

“What becomes central about this perspective is that it can approach young people’s cultural practice from the point of view of ‘the relatedness, the energy, the excitement of a culture’s members as they

find the most productive expressive relation to their conditions of existence, so finding individual and collective feelings of potency, subject senses of dignity and personhood, subjective feelings of authenticity” (Willis 2000: 37).

El concepto de generación es fundamental para poder entender las peculiaridades que se dan en este proceso de producción cultural. Feixa aborda este concepto a partir de tres metáforas relacionadas con el tiempo: El reloj de arena, el reloj analógico y el digital. Desde ahí este autor hace una reflexión sobre lo que sucede con las nuevas generaciones de jóvenes y las transmisión generacional —retomando el trabajo de Margaret Mead<sup>8</sup>— y encuentra que hoy son los padres los que empiezan a aprender de sus hijos, lo que constituyen un nuevo referente de autoridad, y dislocan de manera *postfigurativa*, las fases y condiciones biográficas que definen el ciclo vital, suprimiendo la mayor parte de ritos de paso que las dividen. En nuestra sociedad, esta modalidad de transmisión generacional se expresa sobre todo en aquellas instituciones, como los medios de comunicación de masas, las nuevas tecnologías de la información, los nuevos movimientos sociales y las formas de diversión digitales (Feixa, 2000:84-5). El rol que juegan las industrias culturales en la generación de subjetividades y como un eje nuevo en la transmisión cultural y conformación de generaciones prefiguran las características del espacio social juvenil y el cambio social. Martínez señala dos elementos que sirven para entender el mundo social que nos rodea son *los prejuicios y las tradiciones* ambos nos son heredados principalmente a través de la socialización primaria

---

<sup>8</sup> Mead (1977) propuso una tipología sobre las formas culturales tomando en cuenta las modalidades de transmisión generacional. Las culturas *postfigurativas* que corresponden a las sociedades primitivas, y serían aquellas en las que los niños aprenden de los mayores teniendo así una concepción cíclica del tiempo y en dónde el cambio social es más bien poco visible. Las culturas *cofigurativas* corresponde a las grandes civilizaciones estatales en ellas tanto niños como adultos aprenden de sus coetáneos. Las culturas *prefigurativas*, que según Mead estaban emergiendo en los años sesenta del siglo XX, los adultos también aprenden de los niños y los jóvenes asumen una nueva autoridad.

y secundaria, pero ambos necesitan ser producidos culturalmente una y otra vez y esa es tarea de cada nueva generación.

“In the case of youth cultures, this is particularly obvious since the circuit of change and obsolescence of popular music makes symbolic forms volatile, obliging every new generation of young people to culturally produce and negotiate the inherited plurality of traditions of prejudices, through a numerous set of mediations and mediators, from the music industry to the media, from artists to critics. Socio-symbolic forms, however, are not free-floating signifiers but strongly embedded in the young people’s social world” (Martínez, 2007:39).

Así este autor sostiene que los jóvenes van construyendo delimitadas provincias de significado y es así como él entiende el gusto musical de los jóvenes: como un proceso de producción cultural, como una forma de objetivación que cada nueva generación de jóvenes necesitará reproducir culturalmente y que está inherentemente ligado a las condiciones materiales y a su mundo social (Martínez, 2007:39). Estos planteamientos son fundamentales para entender por qué el gusto musical puede ser un eje que nos guíe a través de esta investigación. Los distintos niveles de análisis que requerimos para poder entender cómo se produce culturalmente el gusto musical nos llevan a tomar en cuenta distintas variables que, como hemos visto, componen el espacio social juvenil y es a través de éstas observaremos cómo los individuos, las personas jóvenes de manera creativa reproducen formas de entender el mundo. Y así es como nos acercamos a la pregunta que nos planteábamos antes frente al estudio de la música como cultura y en la cultura.

“Meaning-making can be considered a work process involving its own kind of labour and expressive outcomes issuing into some kind of inter-subjective space. This work is never ‘done’: only by expressing themselves over time do human beings continuously reproduce themselves culturally. This process of labour requires, assumes and reproduces a locating cultural world through which self-expression is achieved” (Willis 2000: xv).

Comprender cabalmente la cultura requiere observar los distintos procesos que conllevan la creación de sentido. Y la pretensión de este trabajo es observar de cerca las prácticas musicales juveniles en la medida en la que éstas son un proceso de creación de sentido. Por su relevancia en la construcción social del espacio social juvenil y por último como una práctica cultural que nos permite entender y reflexionar sobre nuestra sociedad y cultura.



## **Capítulo 2.**

### **El Gusto Musical**

“Sí el papel de un antropólogo, o, más generalmente, de un científico social, consiste en analizar los rasgos sociales y culturales de la música en su contexto real, entonces necesitamos atender a lo que la gente realmente hace, más que lo que los analistas piensan que debería hacer.” (Finnegan, 2002: 9)

En este segundo capítulo abordamos dos temas interrelacionados, primero, los procesos culturales en la sociedades de masas, que nos permiten reflexionar sobre la comunicación como forma de significar y compartir subjetividades que posibilitan la creación del espacio social. Y después, el análisis sobre cómo se genera el gusto musical en el contexto cultural de la sociedad de masas. Este análisis me permite evidenciar los mecanismos y tácticas que permiten a los individuos apropiarse y significar los productos culturales, en este caso la música. Presentaremos una definición del concepto de mediación que nos sirve para acercarnos a pensar el gusto musical desde la praxis. Por último, hacemos una propuesta metodológica para estudiar el gusto musical en el que la trayectoria biográfica se plantea como un lugar privilegiado para estudiar las tácticas individuales y colectivas que sirven para construir y negociar el gusto musical, al mismo tiempo que integramos

la historia social. Y así proponemos pensar al gusto musical como un conjunto de prácticas —corporales, tecnológicas, simbólicas, múltiples— a través de las cuales los individuos se relacionan con la música.

## ***2.1- La música como comunicación***

Para poder abordar el gusto musical en tanto que producción cultural me gustaría tomar un momento para retomar un recorrido teórico que, si bien está bastante ligado al de la tradición de estudios sobre juventud, tiene un carácter y problemáticas propias. Me refiero al estudio de la cultura popular y su relación con los medios de comunicación. Hemos visto que el complejo proceso de creación de sentido en la sociedad post-industrial está íntimamente ligado a las industrias culturales. En el capítulo anterior expliqué de qué manera la capacidad de las industrias culturales para generar subjetividades ha posibilitado la emergencia del espacio social juvenil tal y como lo entendemos hoy en día. En esta producción de sentido, las ciencias sociales han señalado dos elementos que hay que tomar en cuenta: la comunicación y la mediación. Ambas nos permiten acceder al análisis de la capacidad individual de conectarse con otros. En la sucesivo intentaré mostrar de qué manera los estudios de comunicación han sido útiles para repensar las formas en las que la sociedad de masas negocia y construye cotidianamente sentido en un mundo saturado de información y de bienes culturales, entre ellos la música. Para observar este proceso de negociación la idea de mediación resulta sumamente útil, por lo tanto aquí propondré una breve reconstrucción de esta noción y por último aclararé de qué manera se entiende esta noción en este trabajo y por qué es útil para pensar las prácticas musicales de los jóvenes.

En una revisión hecha por Roger Silverstone (2000) sobre comunicación y mediación en las ciencias sociales, sostiene que algunas nociones que desarrollaron teóricos como Marx, Weber y Durkheim —*ideología, racionalidad y legitimación, y representaciones colectivas* respectivamente— pueden ser entendidas como los primeros acercamientos hechos desde las ciencias sociales a la temática de la comunicación y la cultura. Según este autor, no obstante, no es hasta lo que se ha llamado pragmatismo americano e interaccionismo simbólico, especialmente con el trabajo de McQuail (1984), que se centró el foco en la comunicación, analizando la comunicación interpersonal, como una dimensión central de la vida social. A principios del siglo XX aparecen investigaciones sobre comunicación que la pensaban como una posibilidad psicosocial, que concernía al individuo, y a su posición social en directa relación con su capacidad de conectar con otros (Silverstone, 2000:188).

La comunicación ha sido teorizada y analizada como un componente crucial de la vida social (Dewey, 1958), como un elemento de la formación del ser (Mead, 1964 [1932]) y como un aspecto que posibilitaba la comunidad (Park, 1972). En otras palabras, la comunicación es pensada como el medio a través del cual lo social se convierte en posible y manifiesto. Ahora bien, Silverstone afirma que si la comunicación es algo que en un primer momento se pensó como una práctica entre individuos, entonces la comunicación de masas tiende a ser una distorsión de ésta. Surge como una precondition y producto de las sociedades de masas, sería lo que Giner (1976) llamó *la bête noire* de la modernidad.

Durante todo el siglo XX, a medida que la prensa, la radio y la televisión se convertían en elementos básicos de la organización social, la naciente investigación sobre la llamada “comunicación de masas” se



preocupó por el poder que podría concentrar el Estado o los grandes intereses económicos si se apropiaban de los medios de comunicación masiva con fines propagandísticos o comerciales. Se reconoció entonces ese nuevo poder de la comunicación, que se entendió mediante la metáfora del telégrafo que unía un emisor y un receptor (o millones de receptores), mediante un canal y un código determinados. Pasó a segundo plano, en cambio, aquella mirada sobre la comunicación como “estar juntos”, más cercana a la metáfora de la orquesta que no a la del telégrafo.

Silverstone subraya la poca producción científica que hubo a finales del siglo XIX y principios del XX sobre el rol que los medios de comunicación masiva tuvieron en posibilitar la percepción de un mundo diferente, o sobre la inefable relación entre la tecnología de los media y la modernidad, o de la importancia de la prensa moderna como una pieza clave en la construcción y formación de la idea de nación y de las identidades nacionales (2000:189). Es innegable el importante rol la comunicación de masas en la formación de la identidad nacional, pero también de cómo la tecnología y los *mass media* jugaron un papel muy importante en la creación de la modernidad. La comunicación de masas se convierte en un factor fundamental para la aparición de unas generaciones en las que los procesos de socialización y apropiación de las herencias culturales funcionan de una forma distinta, tal como lo he analizado en el capítulo anterior. Y estas nuevas condiciones empujan a las ciencias sociales a centrar su atención en la mediación.

La mediación, diferente de la comunicación, pero en cierta forma complementaria, es fundamentalmente una noción dialéctica que requiere que nos dirijamos a los procesos de comunicación entendiéndolos como posibilitados y operados por la tecnología y las instituciones. La mediación como resultado nos insta a entender cómo

los procesos de comunicación cambian ambientes culturales/sociales al mismo tiempo que se observan las relaciones que mantienen los individuos e instituciones con el ambiente creado y entre ellos. Silverstone, para explicar la mediación, es decir es complejo proceso que permite pensar la comunicación entre individuos, de individuos con y a través de la tecnología, las relaciones que se establecen con los media y la creación de subjetividad y realidad social, a través de los artefactos, ideas, y prácticas. En este proceso lo que me interesa ver es cómo a través de prácticas concretas los individuos crean formas de relacionarse en esta complejidad de la que habla este autor, dice que es un proceso que pone en juego a todos y cada uno de los actores: “institutions and technologies as well as the meanings that are delivered by them are mediated in the social processes of reception and consumption” (2000:189). Las ciencias sociales han desarrollado distintos acercamientos al fenómeno de la mediación (Martín-Barbero, 1993; Thompson, 1995; Latour, 2005) y ha sido sobre todo la sociología la que ha intentado aproximarse a la complejidad multinivel del proceso de mediación. Bien entrado el siglo XX la importancia de su estudio se fue haciendo cada vez más central y compleja gracias a las promesas de interactividad y capacidades de crear redes de las nuevas tecnologías de comunicación, sin olvidar su alcance global (Castells, 1996).

En este escenario, Silverstone ve dos modelos dominantes para conceptualizar y estudiar la mediación desde la sociología: el de las influencias y efectos, y el de ritual y reflexividad. El primero piensa a la mediación observándola como un elemento disruptor del orden social y como la manifestación del ejercicio del poder. La segunda, en cambio, se enfoca más en observar cuál es el rol de los media en crear y sostener el orden social (real e imaginado). La aproximación que más

me interesa desarrollar es la segunda, en tanto que es importante reconocer la capacidad de los media en la creación de orden social, para poder repensar los procesos de mediación en la vida cotidiana.

La postura que me interesa explorar, que se corresponde uno de los debates actuales en los estudio sobre medios y comunicación, es la de la re-apropiación de las tecnologías de comunicación por parte de los individuos, y de cómo esta realidad significa un tipo de retorno a la cuestión de la comunicación interpersonal o más bien a la reaparición del individuo en el estudio de la mediación. En el capítulo anterior, hablamos de la capacidad de significar desde las prácticas a los bienes culturales, especialmente la música, y generar cambio social y resistencias. Pensar en la mediación nos permite regresar al tema del poder. Para Silverstone la comunicación mediada tiene que ser entendida como productora y como producto de jerarquías, y como tal implica fundamentalmente el ejercicio y resistencia de/al poder. Los media, se cree que reflejan la realidad y también que la construyen: se pueden ver como un espejo, o incluso holograma (Baudrillard, 1983). Para teóricos como Thompson (1990) el sentido de pensar el poder en los media está en su capacidad diferencial para movilizar significados.

“The media have been seen to be key institutions in this project of time, space and life management. To suggest that they have such a ritual function, particularly in their broadcast mode –that predominant through-out the twentieth century– is to open an agenda that leads directly to core sociological concerns both at the macro and micro social levels” (Silverstone, 2000: 1994)

Los estudios que se ocupan de las industrias culturales suelen observar y analizar el papel de las audiencias, o el público intentando focalizar el proceso de mediación. Esta observación ha suscitado una serie de cuestiones bajo la presunción de que las audiencias no son receptores pasivos de los mensajes que reciben, sino que son vistas como actores activos en las complejas interacciones de la vida

cotidiana creadoras de cultura y ‘subculturas’. Con la pretensión de entender este proceso de mediación han habido trabajos (Abercrombie y Longhurst, 1998; Seiter, 1999) que proveen evidencias empíricas y teorías que ayudan a reformular la relación entre tecnologías, textos y receptores. Estos trabajos ven a la cultura popular en sus relaciones dinámicas de consumo y sus posibilidades creativas que emergen entre los media y la vida diaria. Poniendo así a la audiencia más como un verbo que como un sustantivo, y cómo una actividad, un *performance* en el que las fronteras entre audiencias y textos o *performances* se hacen difusas (Silverstone, 2000:195).

Si la escritura, especialmente en papel y papiros, llevo al imperio (Goody, 1977; Innis, 1972 y 1973), y la imprenta (y más tarde la radiodifusión) llevaron a la nación (Anderson, 1983; Eisenstein, 1978) entonces las últimas tecnologías digitales de comunicación pueden ser vistas como condiciones que posibilitan un nuevo orden: el mundo global de intensa conectividad e intercambio. Ese nuevo orden tiene mucho en común con el espacio urbano, globalizado y complejo que hemos definido como escenario de esta investigación en el capítulo anterior, en el que se producen bienes culturales, que circulan más o menos globalmente y que son recibidos y situados a través de la mediación, que no sería otra cosa sino lo que Martín-Barbero define como el proceso en el que la cultura es negociada en tácticas de la vida cotidiana (Martín-Barbero, 1993). En esa medida en esta tesis he tomado la decisión de estudiar el proceso de mediación, desde cómo funcionan las formas simbólicas en un momento socio-histórico concreto, en cómo son entendidas por las personas que las producen y reciben en contextos cotidianos socialmente estructurados.

En este escenario surge pues un paradigma de estudios de los media que se aproximan a ese enclave preciso que es la práctica,

aquellas formas concretas que las personas tienen para relacionarse y consumir los productos de los media. Couldry (2004) propone trabajar en investigaciones que se concentren en las prácticas cotidianas, éstas que podrían referir a lo que Martín-Barbero plantean en la negociación cultural en la vida cotidiana. Así pues Couldry retoma el trabajo de los autores antes citados Abercrombie y Longhurst (1998) en los que según él se plantea el cambio de paradigma en los estudios de media incorporando en su análisis los varios niveles de compromiso que las distintas personas tienen en relación con la cultura de los media. Pero es sin duda retomando el trabajo de la antropóloga Liz Bird (2003) en el que se anuncia una aproximación de los estudios de los media más allá de la audiencia que intentan focalizarse en la “amorfa naturaleza de las experiencias con los media” con el que Couldry termina de formular este nuevo paradigma de estudios sobre los media.

“We cannot isolate the role of media in culture, because the media are firmly anchored into the web of culture, although articulated by individuals in different ways... The ‘audience’ is everywhere and nowhere...”(Bird, 2003:2-3)

Por último, Couldry señala que este paradigma de estudio plantea una aproximación en las investigaciones sobre los media que por un lado aceptan que vivimos en una cultura que está “saturada por los media”, sin embargo, como individuos no lo estamos, o por lo menos no en una forma uniforme y predecible. Y es desde este presupuesto que pretendemos ocuparnos de estudiar una sociedad con una cultura saturada por los media mirando en lo específico de las experiencias locales. Así las investigaciones están conducidas a través de intento por responder dos preguntas: ¿Qué clase de cosas hacen las personas en relación a los media? Y ¿qué clase de discursos hacen las personas en relación a los media? (Couldry, 2004). Si retomamos estas preguntas para el caso de este estudio sobre las prácticas musicales, estaríamos en ese camino de estudiar el lugar que ésta ocupa desde las prácticas

concretas. Si bien podemos estar de acuerdo en que en cada forma de escucha o consumo entre las personas que asisten a un mismo concierto o un lugar musical hay una gran variedad de posibilidades en sus prácticas (desde la persona que asiste porque es un gran seguidor del artista del concierto, a la persona que asiste al concierto porque todos sus amigos lo hacen, entre otras muchas), lo que es significativo es que todas esas personas lo hacen al mismo tiempo y que eso nos ayuda a entender la coordinación en tiempo y espacio de las prácticas a través de una práctica cultural relacionada con la música. Sobre esta multiplicidad Couldry apunta la complejidad que supone para la investigación social en tanto que es importante entender lo que tienen de común todas esas prácticas distintas. ¿Cómo encontrar un patrón que nos ayude a ordenarlas? Para resolver esta cuestión Couldry propone repensar una pregunta lanzada por Ann Swidler (2001):

“How do some practices anchor other practices, producing a hierarchy of practices and also contributing to the ‘structure’ within those other practices occur and take their meaning?” (Couldry, 2004:127).

Debemos observar de cerca la categorización de las prácticas que las personas mismas hacen. Y poner especial atención en cómo se ordenan o anclan y de qué forma estos sitios que ocupan sirven para ordenar otras prácticas. Para Couldry es desde esta perspectiva que podemos ver la práctica

“[...]to help us address how media are embedded in the interlocking fabric of social and cultural life. This question, as I have suggested, cuts deeper than our sense of how it *feels* to live in a media-saturated world, since it covers both cognitive and emotional dimensions to how practices are ordered; and in turn, through the link with cognitive questions (ways of thinking and categorising the world), it link to the question of how practices (possibilities of action) are differentially ordered for those with ready access to media resources (whether as media producers or as privileged media sources) and for those without.” (Couldry, 2004:129)

Para lograr aplicar esta propuesta metodológica al campo de la música propongo traducirlo como la observación y el análisis del

conjunto de prácticas vinculadas al consumo de música que pasan por el cuerpo, por gestos, tecnología, objetos, escenarios, etc. En este mismo orden de ideas me gustaría presentar la noción de mediación que defiende Hennion (2002), que permite mostrar que los mundos en los cuales estamos inmersos no existen *allí afuera* de manera anticipada, sino que por el contrario, es el trabajo de mediación el que los hace eventualmente aparecer y existir. Y es de esta forma, a través de esta aproximación, que nos es posible escenificar el rol activo de los individuos en todas las mediaciones concretas: los instrumentos, las partituras, los repertorios, el escenario, los intérpretes, los soportes, el movimiento del cuerpo, la práctica, etc. (Hennion, 2001). Así, los mediadores no son vistos como simples portadores de la obra musical, sino que la constituyen. “Rehabilitar el papel de estas mediaciones heterogéneas era una forma de ir más allá de la oposición entre sujeto/objeto que nos legó la filosofía, demostrando que la obra es el resultado de un proceso que tiene que ser producido de manera permanente por medio de diferentes agencias” (Tironi, 2012:125). Así la idea de mediación sirve para explicar la creación de lazos que no existían antes, lazos que modifican los elementos en juego, que abre el camino para que actúen nuevas agencias. Es la idea de mediación que contempla múltiples niveles, donde los medios mismos que usamos para captar el objeto (el disco, el canto, el baile, o la práctica colectiva) forman parte de los efectos que éste puede producir. Así, pues cuando pensamos las prácticas musicales de jóvenes y su contribución circular en la construcción del espacio social tendremos que ver sus prácticas mismas como proceso. Y es desde esta perspectiva que podemos ver cómo —a través de observar las prácticas— podemos entender cómo se articulan jerarquías sociales, categorías, pero sobre todo formas de experimentar el mundo.

## **2.2- El gusto Musical**

Para estudiar las prácticas musicales de jóvenes y observar cómo se organizan y se van construyendo categorías, nos será útil redirigir las preguntas que proponía Couldry (2004) para estudiar las prácticas en relación con los media hacia las prácticas en relación con el consumo de música. Esto nos obliga a poner en el centro del análisis *qué clase de cosas hacen las personas en relación a la música y qué clase de discursos crean las personas en relación a la música*. Para responder a estas preguntas, tenemos que abordar uno de los ejes que articulan lo que la gente hace y dice en relación a la música: el gusto musical, entendido como este proceso activo que materializa prácticas, formas de vivir y organizar los bienes culturales en la vida cotidiana. El gusto musical, como veremos más adelante, puede permitirnos detectar muchas más conexiones entre las prácticas y el contexto sociocultural. Antes de hacer la propuesta concreta de cómo pretendo aproximarme a las prácticas relacionadas a la música y el gusto musical, me gustaría explicar en dónde se inserta el gusto musical y cuál es la forma en la que lo entiendo yo en esta tesis.

Han sido varios los científicos sociales los que han abordado la noción de gusto, como variadas han sido las aproximaciones<sup>9</sup>. El trabajo de Bourdieu es una cita obligada en este tema. En *La Distinction*

---

<sup>9</sup> Existe una amplia tradición de estudios que han abordado el tema del gusto musical en los jóvenes, intentando entender la elección musical en sus diferentes conexiones con la realidad social y psicológica (Katz, Blumer y Gurevitch, 1974) otros que han indagado el rol de las dinámicas sociales de los jóvenes en definir y señalar identidad social a través del uso de la música como emblema y de esa manera indicar valores y gustos (Frith, 1981; Roe, 1985, Tarrant, North y Hargreaves 2000), También ha autores que han relacionado el gusto musical y el género (Colley, 2008) y algunos más que desde una perspectiva más amplia del estudio sobre música se han acercado al tema del gusto musical (Kurcharski, 1980; Morin, 1994; Bennett, 2000; Martínez, 2007)



(1979) mientras explica el espacio social y el *habitus* dedica algunas reflexiones sobre los sistemas de clasificación, categorías de las que habla Couldry, que sirven para revelar las jerarquías que existen en el espacio social y ayuda a definir el *estilo de vida*.

“Ainsi, le goût est l’opérateur pratique de la transmutation des choses en signes distincts et distinctifs, des distributions continues en opposition discontinues; il fait accéder les différences inscrites dans l’*ordre physique* des corps, à l’*ordre symbolique* des distinctions signifiantes. Il transforme des pratiques objectivement classées dans lesquelles une condition se signifie elle-même (par son intermédiaire) en pratiques classantes, c’est-à-dire en expression symbolique de la position de classe, par le fait de les percevoir dans leurs relations mutuelles et en fonction de schèmes de classement sociaux” (Bourdieu, 1979: 194-195)

Si pensamos entonces el gusto como práctica, lo entenderíamos en su capacidad de ordenar, clasificar y al mismo tiempo generar prácticas y expresiones de las posiciones y jerarquías que se establecen en un espacio social. Me interesa ahora poder explicar de manera más detallada algunos aspectos que sirven para estudiar el gusto en el campo de lo musical y sus capacidades generadoras de sentido y jerarquías social. Para esto me referiré al trabajo del sociólogo Wenceslas Lizé (2008) quien retoma la propuesta teórico-metodológica de Bourdieu y la articula en una investigación focalizada en lo que él llama el *amor al Jazz*, y también retomaremos otro trabajo que hace este mismo autor junto a Olivier Roueff (Lizé y Roueff, 2010) en el que revisan distintos trabajos que se aproximan al gusto musical, así crearé un diálogo con sus propuestas e ideas para ir definiendo en dónde se sitúa nuestra propuesta analítica para estudiar las prácticas musicales.

Para estos autores tomar como objeto de investigación la noción de gusto genera una serie de cuestiones que están ligadas a su polisemia y a la dispersión de los diferentes enfoques que se ocupan de estudiarlo. En su trabajo señalan tres tendencias principales entre los estudios que se han ocupado del gusto. En primer lugar, la historia

social, que se interesa en las prácticas de consumo y las categorías de apreciación de una forma de expresión artística relativa a un periodo determinado y algunas veces a un grupo social específico. Son ejemplos de investigaciones en esta tendencia el trabajo sobre historia de la lectura de Chartier (1995 y 2003), la investigación de William Weber (1975) en la que fue revisando los programas de conciertos en Londres, París y Viena en el siglo XIX, observando la transformación de éstos a medida que la clase media comienza a interesarse en estos eventos y por lo tanto convertirse en público, o el de Bödeker, Viet y Werner (2002) sobre el público de los conciertos. Tienen en común un interés por explicar lo que Lizé llama la génesis y la construcción histórica de un gusto del que las prácticas actuales heredan una parte de sus formas (Lizé, 2008: 7). En segundo lugar, la tendencia relacionada con lo que antes hemos llamado estudios de audiencia o de público. Hablamos por ejemplo de los análisis estadísticos de las características sociales de los públicos que se inspiran generalmente en las primeras investigaciones empíricas metódicas del gusto, iniciadas en los años 60 por Pierre Bourdieu y sus colaboradores (Lizé, 2008: 7). Estamos hablando de estudios sobre las prácticas culturales en Francia que financió el ministerio de cultura con el fin de medir la eficacia de sus políticas culturales que buscaban la democratización del acceso a la cultura. Sobre este tipo de investigaciones Lizé nos dice que son:

“Riches en détails sur la distribution des pratiques mais plutôt pauvres en interprétations sur le sens et sur les modes d’appropriation de l’offre, ces enquêtes proposent une saisie chiffrée du goût conçu comme système de préférences, comme propension des différentes catégories sociales à fréquenter tels ou tels biens ou équipements culturels” (Lizé, 2008:8).

De manera paralela a estos trabajos de aproximación histórica y de tendencia cuantitativa<sup>10</sup>, este autor ubica el tercer tipo de

---

<sup>10</sup> Me gustaría aclarar que este esquema que ha presentado Lizé puede llevar al equívoco de

investigaciones, de orden más cualitativo. Él las agrupa de manera esquemática como investigaciones de la sociología de la recepción, herederas de *l'esthétique de la réception* de la Escuela de Constance, de las investigaciones de los *Cultural Studies* y de los trabajos de Michel de Certeau (1990).

“Des nombreuses recherches ont tenté d’appréhender le goût, au travers de l’activité située d’appropriation et des usages diversifiés des médias et des produits culturels : il désigne alors les manières pratiques et cognitives d’entrer en relation avec les biens symboliques” (Lizé, 2008: 8).

La propuesta teórico-metodológica de Lizé reside precisamente en la articulación de estas 3 perspectivas con el fin de restituir al ‘gusto’ sus dimensiones constitutivas. En esta empresa de investigación este autor ha tenido que cumplir con lo que él considera una condición para poder hacer este tipo de investigación: limitar su objeto de estudio a un solo género musical. En el caso de su investigación él decidió estudiar el Jazz desde esa aproximación compuesta por tres aspectos: La historia social, la aproximación estadística y una sobre los usos y modalidades de recepción. Y ello con el objetivo de fondo de atravesar varios niveles de socialización que contribuyen a la (re)producción del gusto. De manera más precisa, Lizé y Roueff definen estos diferentes niveles que intervienen en la producción cultural del gusto diciendo:

“Le goût se définit dans les interrelations entre quatre instances principales de production, que le clivage qui structurent les approches sociologiques du goût tendent à faire intervenir comme principe explicatif indépendamment les unes des autres: l'espace social, les institutions du champ —ses producteurs tout comme ses intermédiaires, et en particulier ceux qui contrôlent les dispositifs d'appréciation— notamment les groupes de pairs et les trajectoires biographiques, avec leurs processus d'incorporation des dispositions, leur rémanence et leurs ruptures.” (Lizé y Roueff, 2010: 7)

---

pensar el trabajo de Bourdieu como un trabajo puramente cuantitativo. En ese sentido, me gustaría aclarar que el trabajo al que hace mención Lizé, justamente, cuenta una importante parte de interpretación basada en datos cualitativos.

En este mapa esquemático del gusto musical que nos proponen estos autores, el espacio social sería el lugar donde caben todas las relaciones sociales, y no solamente entre aquellos grupos definidos por la repartición de recursos económicos y culturales, sino también por clase social, edad, sexo, origen, etc. El espacio social es una arena de luchas simbólicas entre grupos definidos por las diferentes variables estructurales. Tomando como foco los bienes culturales y su forma de apropiación, estas relaciones sociales contribuyen significativamente en la definición del valor social que dichos bienes y del gusto que les corresponde (siempre jerarquizado). En palabras de Lizé: “ils sont à l’origine du caractère attractif (o répulsif) du genre artistique considéré aux yeux des différents catégories sociales” (2008:10).

El universo institucional de producción y difusión de las obras en el esquema de estos autores corresponde al conjunto de productos que un campo de producción artística, por usar los términos de Bourdieu, es capaz de ofrecer a los consumidores y los medios que usa para poderlos hacer llegar y ubicarlos en el espacio social. La crítica especializada y los medios de comunicación estarían en este nivel. Nos interesa observar el trabajo de mediación realizado por los profesionales de este campo en dirección a los consumidores, contribuyendo a través de sus prescripciones a la producción del gusto. En tanto que hay un claro esfuerzo por prescribir categorías específicas a productos culturales.

“La production du goût suppose néanmoins l’action spécifique et initiale des univers institutionnels de production et de diffusion des œuvres, ne serait-ce que parce que l’ensemble fini de produits et de supports de réception que chacun d’eux offre aux consommateurs circonscrit de fait l’éventail des préférences et des formes de l’expérience esthétique” (Lizé y Roueff, 2010: 9).

Los grupos de pares serían el siguiente nivel en el esquema de estos autores. Podríamos hablar de los grupos de amigos, que suele

corresponder a los diferentes tipos de colectivos en los que se articula y define mutuamente el gusto y la sociabilidad (en esa medida podría ser también podría ser la familia, los compañeros de escuela, los colegas del trabajo, la pareja). Tener en cuenta estos colectivos permite no quedarse sólo con la imagen macrosocial sino dar cuenta de la formación del gusto tal como se genera entre pares. En el capítulo anterior hemos hablado de la importancia que tienen estos grupos para la construcción del espacio social juvenil. Thornton los nombra *taste communities*, William Weber *taste groups*, y tanto una como el otro coinciden con la descripción que de ellos hacen estos autores:

“Ce sont [des groupes] mobilisés autour de styles esthétiques et de formes d’appropriation polarisées, qui assignent ces derniers à des statuts sociaux, en fonction de leurs propres appartenances à telle ou telle fraction, et attirent ainsi des publics différemment situés dans l’espace social” (Lizé y Roueff, 2010:9).

En efecto, el gusto musical se expresa a través de posibilidades materiales y simbólicas: de lugares públicos o privados más o menos especializados (salas de conciertos, discotecas, habitaciones de adolescentes, la radio en el coche, los audífonos del reproductor portátil, la *playlist* en Internet); de estilos de *performance* musical (ya sea en vivo o discográfico); de posturas y gestos receptivos que se van componiendo los unos a los otros para darle tono específico a las experiencias relacionadas con la música. Por eso Lizé y Roueff sitúan *la fábrica de los gustos* en la escala de las situaciones de recepción, lugar en el que se cruzan las diferentes fuerzas en juego, ahora bien, si pensamos en los receptores no podemos pensarlos sólo como individuos atomizados, sino que debemos verlos agrupados a través de las prácticas similares que además ellos mismos van definiendo. De ahí la importancia capital que tienen los grupos de pares en una investigación como esta. Sin embargo, el esquema propuesto por estos autores también tiene espacio para el individuo en tanto que es

portador de una historia singular, susceptible a su manera, de transformar las condiciones sociales en prácticas.

Las trayectorias biográficas son, pues, el último de los niveles propuesto por este esquema de análisis sobre la producción social del gusto musical. Lizé define las trayectorias biográficas como

“ponctuée par des événements biographiques et par des événements historiques, la trajectoire biographique est constituée d’un ensemble d’itinéraires simultanés ou successifs (histoire familiale, parcours scolaire, carrière professionnelle, etc.) au sein duquel s’inscrit l’itinéraire d’amateur comme succession de pratiques et de consommation d’une catégorie spécifique de biens culturels (un genre)”(Lizé, 2008:10).

Se refiere en especial a los seguidores del Jazz, y en ese sentido limita su trabajo a las prácticas musicales que se construyen alrededor de este género musical. Sin embargo, las trayectorias biográficas de todas las personas, sea importante o no la música para ellas, tienen sin duda relevancia en un trabajo que intenta reflexionar sobre las prácticas musicales y el gusto. Las trayectorias biográficas son relevantes para entender las prácticas musicales porque a partir de ellas se puede observar el proceso de socialización de la música como parte de la vida social.

“La trajectoire biographique est également à l’origine de l’intériorisation d’un système de dispositions (sociales, culturelles, esthétiques) qui inclinent à la consommation de telles ou telles catégories de biens. Le goût peut alors être appréhendé comme le produit de la rencontre entre ce système de dispositions, une offre et des catégories d’appréciation prescrites par l’univers spécialisé de production et de diffusion, telle que cette rencontre se réalise notamment au sein de groupes de pairs” (Lizé, 2008: 10-11)

Entonces el gusto musical sería el producto del encuentro entre el sistema de disposiciones ancladas en las relaciones sociales, una oferta difundida en diferentes modalidades y categorías de apreciación prescritas por las instituciones especializadas de producción y difusión, que se cruzan en el seno de los grupos de pares. Es pues el resultado de las relaciones de estos diferentes niveles que son a la vez

interdependientes y dotados cada uno con un poder estructurante o creador. Desde el análisis planteado por estos autores, desarrollar una investigación de corte empírico, en el caso de esta tesis etnográfico, necesita variar las escalas de observación, es decir, los métodos y las delimitaciones empíricas desde las cuales estudiar estos diferentes niveles, y también dilucidar en qué medida la aproximación que se plantea toma en cuenta los distintos niveles, sin dejar de poner énfasis en las prácticas concretas que se generan alrededor de los usos/consumos de la música.

Con la intención de centrar concretamente el análisis que se proponen en este trabajo me gustaría mencionar las tres formas del gusto que propone Lizé, solo a modo de guía para pensar los diferentes niveles del gusto: *El gusto en estado institucionalizado*, engendrado en el campo de la producción y, eventualmente, por otras instituciones: el estado, la escuela, las industrias culturales. *El gusto en estado objetivado*, claramente en forma de discos, de lugares de difusión, de discursos críticos, de categorías sociales de consumidores puesta en evidencia por el trabajo estadístico, pero que también pueden ser percibidas como tales en el seno del espacio social, percepciones aprehensibles en forma de juicios sociales<sup>11</sup>. Y *el gusto en estado incorporado*, como resultado de la interiorización de categorías de clasificación, de apreciación y de acción asociadas a una categoría de bienes culturales en relación a un sistema singular de disposiciones. La trayectoria biográfica es aquí la instancia más determinante (Lizé, 2008: 11).

Desde el recorrido que he venido haciendo sobre los estudios de música y sus prácticas, la emergencia de la juventud como actor social y la construcción social del espacio juvenil, lo que me parece

---

<sup>11</sup> En la división que propone Lizé, los dos primeros tipos de gusto en realidad corresponden al gusto en el campo de la producción, sin embargo para el autor es útil poner por separada el nivel de la políticas culturales como el que gestiona un Estado.

especialmente relevante en esta propuesta de investigación es trabajarla desde las trayectorias biográficas. Más adelante explicaré cuáles son los alcances y los límites de trabajar desde las biografías el proceso de socializar la relación con la música. Pero antes me gustaría precisar la centralidad de las trayectorias biográficas como aproximación a las prácticas musicales desde la subjetividad de los individuos. Los individuos necesitan de las interacciones materiales para ir construyendo sus gustos musicales. En estas relaciones las fronteras entre las distintas instancias y niveles que operan en la creación del gusto musical son fluidas, por lo menos desde una perspectiva empírica, aunque en este capítulo hemos intentado distinguir de manera analítica entre ellas. Y si bien esta visión analítica es necesaria para poder entender el contexto y los diferentes actores en juego para la generación del gusto musical y con él una serie de prácticas vinculadas a la experiencia de la música, el propósito de esta tesis, como hemos señalado desde el principio, es centrarse en las prácticas, las experiencias de los individuos en el espacio social juvenil. Experiencias contextualizadas etnográficamente que nos permite observar el ejercicio simbólico y material que permite crear y clasificar formas de experimentar con la música insertadas en la historia biográfica de cada uno de nuestros “informantes”. Y es en este sentido que las trayectorias biográficas tienen sentido en las páginas que siguen.

Por lo tanto, el gusto musical no lo pensamos como un objeto sino más bien como un proceso. Y en consecuencia la propuesta de este trabajo es aproximarse a él desde las biografías con un sentido más pragmático. Siguiendo a Hennion diríamos que lo estudiaremos desde una perspectiva “más próxima a lo que hacen y piensan los actores” (2010:26). Una aproximación en la que el “gusto constituye una



práctica corporal, colectiva e instrumentada” (Hennion, 2010:26) y que el autor francés propone pensar desde sus vinculaciones, pues de esa manera se rompe la oposición que acentúa el dualismo de la palabra gusto, entre una serie de causas que vendrían del exterior y el «hic et nunc» de la situación y de la interacción.

**Puente**  
(Segunda Parte)  
*Senderos Metodológicos en Ciudades  
Sonoras*



## **Capítulo 3.**

### **El sendero de la música**

En este capítulo me propongo a hacer una suerte de biografía de investigación siguiendo los términos de Hammersley y Atkinson (1994) en la que se pueda ver reflejada la serie de pasos que han precedido al planteamiento y realización de esta tesis. Me serviré también de la noción de *sendero* (*pathway*) usada por Finnegan (1989, 2001) para hablar de las prácticas musicales, aplicada a los caminos de investigación, y por lo tanto como una forma de explicar las prácticas de investigación cualitativa que se articularon para la realización de este trabajo. Se trata pues de un intento por generar una pequeña, pero significativa, nota reflexiva. Por lo tanto, estos senderos se refieren a los caminos que encontré a lo largo de mi vida como antropólogo, en términos de intereses personales, pero también a las formas de

investigar que he ido descubriendo y las personas con las que he compartido este camino, que son muchas.

### **3.1- *El sendero de la fiesta***

El interés por estudiar las prácticas musicales fue el reflejo de un primer *amor de investigación* —por usar el término que uso en este trabajo par hablar de las prácticas musicales de los aficionados o amantes de la música—: los jóvenes y las fiestas. En los primeros años del 2000, mientras estudiaba antropología en una Universidad Autónoma del Estado de Morelos en México, debíamos ir construyendo un primer ejercicio de investigación con el que se finaliza el grado de licenciatura. Algunos referentes cinematográficos me habían puesto al tanto de algunas prácticas juveniles, que me parecían atractivas y que al mismo tiempo no formaban parte de mis propios senderos como joven estudiante. Me refiero a una serie de experiencias festivas en las que la música electrónica y las drogas jugaban un papel importante. Así comencé a aproximarme a los estudios de juventud, siguiendo lecturas que me hicieron zigzaguear entre las distintas estampas de lo juvenil. La perspectiva subcultural que defendía la posibilidad de caracterizar a estos grupos juveniles desde su imagen me invitaron a hacer un primer acercamiento a las “culturas” *rave* en México. Recuerdo que, igual que el extranjero de Schütz (1964) me sumergí en la escena de fiestas electrónicas, *underground*, ilegales, “auténticas”. La primera noche recuerdo haber mantenido la atención para observar todo lo que me parecía “relevante”. Aún así, no entendía la música —me pareció que la música fue la misma que tocó toda la noche— no entendía cómo o porqué bailaban como lo hacían. Así que yo ahí, aquella noche, dentro de una sala de un cine abandonado de mi ciudad inicié una etnografía que me permitió ir poco a poco entendiendo qué es lo que pasaba ahí. Realicé un trabajo etnográfico ortodoxo y bien estructurado que me

permitió acercarme al proceso ritual que las y los participantes del *rave* viven en la fiesta. Cómo construyen y significan una experiencia iniciática que yo llamé la *experiencia éxtasis*. Y que la mayoría de los participantes de la fiesta mencionaban como un momento cumbre, como el momento en que se habían convertido en “ravers”. La relación con la música era muy importante, era una forma muy específica de disfrutar la música, pero aún no veía la centralidad que ésta tenía. Me interesaba más pensar en la supuesta propuesta utópica de una sociedad que tomaba representación en esas noches de inversión carnavalesca. Y mi acercamiento con la música fue torpe, tomé algunas referencias musicológicas que nunca logré relacionar con las prácticas ni con los discursos de *ravers*. Pero sobre todo me interesé en la música, siempre en el contexto de la fiesta. Habría sido muy interesante indagar los gustos musicales (y demás prácticas relacionadas con la música) de mis informantes “raveros”. Pero esta visión de comunidad que yo estaba imponiendo, pero que también muchos senderos de investigación te invitan a hacer, desconectó de un contexto más amplio esta investigación.

### **3.2- Los senderos de la migración**

En primavera del 2003 llegué a Cataluña para cursar el Master Interuniversitario en Estudios y Políticas de Juventud. Pronto intenté continuar con la exploración de las formas de experimentar las fiestas de música electrónica. Pero una vez aterrizado comencé a darme cuenta que la supuesta globalidad de la cultura *rave* de la que tanto hablaban los *ravers* en México no era más que un discurso que hacía sentir a los *ravers* parte de algo más que sólo una pequeña fiesta en medio del bosque. Las escenas de música electrónica en Cataluña me parecieron ajenas a la aproximación que había desarrollado en México.

Yo veía un universo polarizado que iba del festival de música electrónica y avanzada *Sónar* que se celebra cada año en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona hasta algunas fiestas ‘makineras’ en tenían lugar en el extra-radio de Barcelona. Frente a ese panorama, preferí hacer un planteamiento para hacer el trabajo de campo de nuevo en México, esta vez en la ciudad fronteriza de Tijuana. Mi foco estaba puesto en observar qué diferencias tenía la escena de Tijuana con respecto de la escena que había en la ciudad de México. Esta última se pretendía como una escena global, conectada en los circuitos mundiales de música electrónica, mientras que en Tijuana, tan cerca de Estados Unidos, tenía una propuesta musical en la que se imprimía un marcador local, algo que sonaba a Tijuana. Esta experiencia me permitió comenzar a pensar en el proceso de re-territorialización de la música, es decir, frente al discurso que circulaba sobre la cultura global, era necesario pensar en sus formas locales, de otra manera no se hablaba de la forma en la que las personas realmente vivían esa supuesta cultura global.

De regreso a Cataluña inicié el programa de doctorado en Antropología Urbana y Movimientos Sociales, lo que le hizo que mi estancia en Cataluña dejara de sentirse como una experiencia pasajera y se fuese conformando con una cierta idea de estabilidad. En cuanto al sendero de investigación, fue un momento en el que me sentía aún entre la fidelidad que le debía a las fiestas *rave* y la necesidad de explorar otras realidades sociales. Por esa razón acepté la invitación y comencé a colaborar en un grupo de investigación que se interesaban por los estudios de juventud en un gran abanico de temas, así compartí espacios de reflexión con personas que compartían el sendero de los estudios de juventud. Y en especial, recibí la invitación para integrarme a un proyecto de investigación que exploraba la realidad de jóvenes

latinoamericanos en la ciudad de Barcelona, dirigido por Carles Feixa. En este proyecto comencé a explorar las prácticas musicales relacionadas con los lugares de ocio latino. Y aquí comenzó a emerger el interés por estudiar las prácticas musicales en un sentido más amplio. Y sobre todo explorar de qué manera dialogan y sitúan socialmente a las personas. Realicé etnografía en locales de ocio nocturno latino explorando de qué forma se iba conformando el modo latino de hacer la fiesta. Un modo que pasaba por los cuerpos, el baile, la música y que sobretodo hacía referencias a unas tradiciones que no eran originarias de Barcelona, pero que en Barcelona tejían un significado propio y distinto del original. Por más que algunos vieran en ellas una forma de auto-segregación, yo veía éstas como el primer paso para formar parte de la ciudad. Una manera de habitar la ciudad<sup>12</sup>.

Terminé abandonando el espacio festivo, o por lo menos lo desplazé de la centralidad que solía tener para poder concentrarme en cómo se redefinía la identidad en los jóvenes migrantes que habitaban Barcelona, de qué forma sus prácticas musicales podían ser un lugar privilegiado para observar desde la esfera de lo colectivo, pero también en lo individual cómo se negocia su identidad. Me interesaba mucho también poder entender de qué manera sus propias prácticas musicales les dibujaban un mapa y una percepción de la ciudad. De qué manera el universo musical de la ciudad influía y transformaba sus prácticas musicales. En qué medida la convivencia y contacto cotidiano con otras tradiciones musicales originadas por los flujos de inmigración en la ciudad podían tener un impacto también. ¿Cómo podía observar todo esto? Tuve claro que no quería centrar mi investigación en el estudio de caso de la población inmigrada de origen latinoamericano, sino que me interesaba poder ver cómo los diferentes habitantes de la

---

<sup>12</sup> Véase el trabajo “Jóvenes ‘latinos’ y geografías nocturnas” (Rodríguez Suárez, 2006) publicado en el libro que se creo con el informe final de esa investigación.



ciudad se relacionaban con los cambios sociales y culturales que eran generados por la inmigración. Y en ese sentido, no se puede negar que en el fluido cultural de una ciudad en su hiperconectividad, todos de una manera u otra están siendo impactados por la inmigración, tanto si eres el protagonista de una experiencia migratoria como si no. Así pues decidí que el primer proceso de exploración tenía que integrar tanto a jóvenes migrantes como a 'autóctonos'. Así dibuje un mapa y comencé a explorar sus percepciones de la ciudad de Barcelona.

Este mapeo fue muy útil para terminar de entender qué clase de ideas y prejuicios les sirven a los jóvenes para organizar el espacio musical. Sin embargo, tenía la sensación de que hacía falta profundidad, había logrado generar un mapa en el que se sobreponían los imaginarios de los jóvenes sobre la ciudad, pero aún no sabía cómo es que en la práctica se mueven los jóvenes en estas coordenadas. Así que recordé un trabajo que desarrollé durante la licenciatura para la asignatura de antropología sexual que impartía Joan Vendrell, doctorado en esta misma institución, en el que teníamos como objetivo construir una historia de vida sexual, en la que éramos capaces de seguir el proceso a través del que nos convertimos en personas sexuadas. Adaptando los objetivos de esta empresa etnográfica, comencé a pensar en las historias de vida musical. Y desde ahí conseguí integrar de forma equilibrada los diferentes elementos que entran en juego en conformar nuestras prácticas musicales. En las historias de vida musical está presente el cuerpo, lo local, lo temporal, lo económico, el género, etc. y también las estrategias cotidianas a través de las que las personas construyen su relación con la música. Confeccionando estas historias de vida, conviví con algunos jóvenes y otros no tanto, a través de sus formas concretas y particulares de relacionarse con la música. De hecho las historias de vida me

permitieron ampliar la visión sobre cómo estudiar las prácticas musicales de jóvenes. ¿Necesariamente todos los entrevistados tendrían que se jóvenes? ¿Tenían todos que estar viviendo en Barcelona? Finalmente encontré que era muy rico e interesante observar las historias de vida musical de personas que ahora ya no están dentro de la franja de edad en que —por lo menos desde políticas públicas— se ubica a la juventud, pues a lo largo de la historia de vida, los relatos de juventud aparecen. Más bien encuentro una riqueza añadida, pues estos relatos permiten pensar a la juventud desde una perspectiva temporal en la que su transformación se puede ver reflejada. Por otro lado, si me interesa la migración como un fenómeno que genera interesante estrategias de (re)composición de la identidad, el paso por Barcelona se podía convertir en un accidente que deja una cierta impronta en la experiencia de vida. Por lo tanto no podía despreciar la posibilidad de ver cómo se han percibido la ciudad en tanto que inmigrante en un tiempo y en otro. Y así es que llegué a la biografía como eje principal, en el que me es posible responder a muchas de las preguntas que me había incitado a emprender esta investigación. Y cuyo resultado está en estas páginas.

### **3.3- Las ciudades sonoras**

Barcelona es una ciudad culturalmente compleja y diversa en la que la vida cotidiana te hace transitar por un paisaje sonoro que te permite pasar del *reguetón*, luego al *bhangra* y después a *operación triunfo* en un par golpes de pedal en la bicicleta. La convivencia, algunas veces disonante otras más sintonizada entre todas estas tradiciones, generan un espacio rico e interesante en donde las prácticas e identidades parecen extremadamente complejas. Así que este fue el contexto y escenario de la primera parte de la etnografía. También se trata de la

ciudad en la que vivía, en la que tenía mis propias redes sociales y senderos cotidianos, por lo tanto mi trabajo estuvo en la capacidad de encontrarme con personas que no compartieran mis senderos y por lo tanto tuvieran una forma distinta de vivir y experimentar la ciudad y sus músicas. En la medida que la etnografía posibilita al investigador una interesante oportunidad para verificar la propia comprensión de los fenómenos estudiados, pensé que podría ser muy interesante replicar, en la medida que fuese posible el tipo de trabajo de campo que había hecho en Barcelona en una ciudad que fuese distinta. Si la migración y su impacto son una variable importante en el trabajo campo de Barcelona, qué pasaría en una ciudad en la que los flujos migratorios no estuviesen tan cuantitativa y cualitativamente presentes en el paisaje urbano. La elección del otro contexto de investigación estuvo influenciada también por una serie de variables ajenas al desarrollo de la investigación misma, por ejemplo la beca de movilidad para hacer estancias de investigación —que solicitaba por segunda vez— tiene unos criterios de elegibilidad que estaban relacionados con la generación de un conocimiento en el marco europeo, y por lo tanto tenía más oportunidades de conseguir la beca si la estancia se hacía en otro país europeo. Yo había coincidido en un congreso de estudios de la ciudad en Lisboa con un grupo de investigadores polacos de un departamento de geografía que contaban con una serie de investigaciones de corte socio-cultural. Luego supe que había una línea de investigación en dicho departamento que investigaba desde lo que se llama la *Nueva Geografía Cultural*, y que compartía interés por los estudios sobre la ciudad desde las prácticas culturales.

En Noviembre del 2007 participé en un seminario en el Departamento de Geografía Económica de la Universidad de Gdansk en dónde presenté las directrices de mi tesis. Este seminario fue de mucho

provecho, primero porque se habló de los contenidos de mi tesis pensando en la posible adecuación de los ejes del estudio para el caso polaco, y segundo porque se planteó la posibilidad de trabajar en el terreno para hacer un estudio de caso con el soporte del mismo Departamento. Así en el 2008 obtuve la beca de movilidad de la AGAUR y realicé una estancia de investigación en el ese mismo Departamento. Pasé medio año allí. Los colegas y en especial la directora del departamento, Iwona Sagan, vieron con mucho interés la colaboración e intercambio. Y esta acogida calurosa, amigable y sincera me permitió llevar a cabo un taller-seminario de investigación con estudiantes del centro, bajo la supervisión del profesor Mariusz Czepczynski. De esa forma se generó un proyecto de exploración de las prácticas musicales de jóvenes estudiantes en la zona metropolitana de Trójmiasto, o tri-ciudad en castellano, es decir el conglomerado de Gdansk, Sopot y Gdynia en el que los estudiantes de mi seminario eran informantes y también investigadores. Gdansk es la sexta ciudad más grande de Polonia. Está situada en el norte del país, es el principal puerto marítimo de Polonia y la capital de la región Pomerania Voivodeship. También es la ciudad más grande de la región Cassubia, no obstante, a través del tiempo ha acontecido un repliegue de la cultura cassubia<sup>13</sup> como consecuencia de los cambios sociales y el desarrollo de la identidad nacional y la transformación urbanística que la ciudad ha experimentado por sus funciones portuarias. La ciudad se encuentra en el extremo meridional de la bahía de Gdansk (mar Báltico), en una conurbación con la ciudad balneario de Sopot, la ciudad de Gdynia y las

---

<sup>13</sup> La región es llamada en su propia lengua *Kaszëbë*, y *Kaszuby* en polaco. Es una región que cuenta con usos y costumbres diferenciados y una lengua distinta, que algunos polacos, piensan como un dialecto del polaco, pero cuya diversidad lingüística me hace pensar que se trata de una lengua distinta del eslavo. Véase el trabajo de Obracht-Prondzynski (2002, 2007 y 2011) sobre la relación compleja que guardan la cultura kaszëbë y la polaca. El trabajo de 2011 recoge la experiencia de varios años de investigación de este autor y es el primer trabajo que publica en inglés.

comunidades suburbanas, que juntas forman un área metropolitana llamada Tri-ciudad (Trójmiasto) con una población de más de un millón de habitantes. Gdansk es, con una población de 458.053 (2006), la ciudad más grande de la provincia de Pomerania Oriental y la región de Pomerania Gdansk. Históricamente Gdansk es un importante puerto marítimo desde épocas medievales y, posteriormente, el principal centro de construcción naval, Gdansk fue miembro de la Liga Hanseática. La ciudad es famosa en todo el mundo como el lugar dónde se originó el movimiento de *Solidaridad* que, bajo el liderazgo de Lech Walesa, jugó un papel importante en poner fin al régimen comunista en Polonia. Junto con el puerto vecino de Gdynia, Gdansk es un importante centro industrial.

Hacer este estudio de caso en relación con mi tesis resultó interesante por que en la sociedad polaca se podía percibir un flujo de migración más como emigrante que como receptora de inmigración, sobre todo los jóvenes polacos que muchas veces hacen itinerarios de migración cíclica, es decir migrantes temporales, sobre todo los estudiantes migran los veranos principalmente a Alemania y al Reino Unido, construyendo nuevos lugares musicales en esos países, pero también transformando los propios de Polonia tanto en su ausencia con a su regreso. Por lo tanto hacer un estudio de caso con los jóvenes en Polonia nos podría permitir tener una visión complementaria de los efectos de la migración en las identidades juveniles y las prácticas musicales, teniendo en cuenta el caso de los jóvenes que llegan a un nuevo espacio: el caso de Barcelona, y el de los que marchan de su país: en el caso de Polonia.

En el seminario de investigación que estructuró el trabajo de campo en Trójmiasto, discutimos algunas nociones sobre espacialidad y los elementos que componían los escenarios de las prácticas musicales.

Como consecuencia de estas reflexiones, construimos la noción de *lugar musical*, relacionamos la accesibilidad a los lugares y junto a los 8 estudiantes —2 chicos y 6 chicas— construimos un mapa en el que se ubicaron lugares musicales que contenían prácticas diferenciadas. Es verdad que las dificultades lingüísticas fueron una limitante, que de alguna forma influía en el perfil de las personas a quienes podía acceder en mi trabajo de campo, pues conducir entrevistas en inglés generaba un filtro del perfil de los informantes. A través de un intercambio con una ONG local que tiene un proyecto de intervención educativa en un barrio obrero bastante estigmatizado de Gdynia, logré hacer una entrevista con un par de jóvenes obreros en las que a penas tuve tiempo de rascar un poco sobre sus propias prácticas musicales y sus percepciones de la ciudad. En todo caso, lo que me gustaría destacar en este capítulo sobre esta experiencia de investigación en Polonia es la recurrente experiencia del antropólogo como *extranjero*, en esta empresa de investigación tenía varios retos que sortear. La necesidad de entender una sociedad en la que hasta poco después de la caída del comunismo no contaba con un ‘ocio’ juvenil (por lo meno no como del que se ha conceptualizado en la tradición de investigación de la que yo provengo), en la que la censura del régimen había estimulado fuertemente la creatividad de los artistas y generado respuestas musicales altamente politizadas y en ese sentido muchas de las personas entrevistadas planteaban un escenario de empobrecimiento artístico como consecuencia de la democracia y la llegada del capitalismo, entre otros factores socio-históricos a los que me fui aproximando desde la literatura a la que tenía acceso. Sobre este punto, en conversaciones con uno de los directores de esta tesis, Oriol Romaní, apareció la idea de intentar hacer un trabajo en el que se pudiera establecer un paralelismo con la transición a la democracia en España, pero me encontré con dificultad para rastrear referencias a la

transición en las entrevistas que había realizando en Barcelona, porque mis informantes eran “demasiado” jóvenes. Volviendo al tema de las fuentes escritas sobre el contexto polaco, el otro hallazgo fue que no había nada escrito sobre jóvenes en Polonia en otra lengua que no sea polaco y lo que había es relativamente poco (Fatyga, 1997; 1999; 2001 y 2005). En la correspondencia que mantuve con la Prof. Sagan estuvimos discutiendo sobre el contexto social, las nuevas generaciones y la juventud y en algún momento el me hizo una explicación de cómo veía ella el contexto:

“Poland is also an example of the cultural, spiritual and identity transition/changes evoked by a system transformation not by an act of territorial migration. Thus staying in one place and in the same social environment people, and specially young people have experienced a new ‘territory’ for their value systems, identity. The transformation has broken a generational identity continuation, bringing new reality and forcing specially young people to find and create a ‘new order’ in their lives and leaving their parents rather helpless and unable to help or guide them. Actually it is a first after-war generation which has a ‘nightlife’ and goes to party places. This style of life, rather not experienced by their parents, is a very important element of their identity building in a new post-totalitarian, post-conflict reality.”

Me estaba aproximando a un espacio social, que quizá no contaba con el crisol multicultural que representé con el paisaje sonoro de Barcelona, pero que estaba lejos de ser uno menos complejo o más accesible para mi. Además tengo que añadir que mi ‘otredad’ en un país en el que, como dije antes, hay muy poca presencia de migración, en donde la gran mayoría son blancos y católicos, un mexicano de piel oscura, es como mínimo una curiosidad. Si en el trabajo de campo en discotecas latinas mi cuerpo era un aliado que hacía poco evidente mi papel de observador-participante, en Polonia, y aún más en esta ciudad portuaria del báltico se convertía en un reflector que me acompañaba día y noche. Y si al principio puede ser algo hasta cierto punto gracioso, al cabo de tres semanas se convirtió en algo agobiante. En el transporte público, en la calle, en el supermercado, no había nadie que no me

mirara. Recordé lo bien que me hacía sentir vivir en el Raval, un barrio en el que como diría Delgado (2007) tenía el derecho a la indiferencia, del que carecía en Polonia. Luego de un par de meses me olvidé de eso, es decir me ejercité en invisibilizar las miradas sobre mí. Pude respirar, pero me mantuve alerta, pues a través del mismo trabajo de campo descubrí que había lugares musicales en los que yo, según los informante y mis propios estudiantes, no sería bienvenido o fácilmente podría ser objeto de agresión. Nunca lo comprobé. En las entrevistas y conversaciones informales, muchos informantes me hablaron de cómo algunos ambientes musicales de música electrónica estaban relacionados con posiciones racistas y poco tolerantes a la diversidad. Estos jóvenes, masculinos, aficionados a algún equipo fútbol, altamente agresivos y poco educados presentes en el imaginario de la mayoría de las personas con quienes hablé eran los habitantes de esos lugares musicales en los que no tendría que hacer trabajo de campo. Encontré referencias a estos jóvenes de los que me hablaron en el cine, en películas de los 50. Recuerdo muy bien un corto, supuestamente documental, llamado *Uwaga, Chuligani!* (Cuidado, ¡Hooligans!) de 1955 dirigido por Jerzy Hoffman y Edward Skórzewski que desde un tono moralizante presentaba el círculo vicioso de “jóvenes” sin empleo, que consumen alcohol, bailan de manera poco moral (jazz) y cometen delitos. Hay otro de Polanski que me sirvió para iniciar la presentación de resultados del trabajo de campo. *Rozbijemy Zabawę* (Destruyendo el baile) es un corto de ficción realizado en 1957 en el que Polanski crea un conflicto como consecuencia de la frontera que impide a un grupo de jóvenes tomar parte en una fiesta organizada por otro grupo de jóvenes.

Durante el tiempo que pasé haciendo trabajo de campo en Polonia y luego en las diferentes visitas que he realizado nunca me crucé con los *Chuligani*, pero es verdad que en el cotidiano, mis amigos



universitarios evitan salir las noches que coinciden con importantes partidos de fútbol locales. Y también fui testigo de una escena muy extraña en la estación de tren de Gdansk mientras acompañaba a una amiga que debía volver a Varsovia: una gran operación policial, varias decenas de policías antimotines, tanquetas y helicópteros estaban en la estación esperando, después lo descubrí, a un gran grupo de aficionados del fútbol que llegaban de Varsovia para apoyar a su equipo que jugaría esa tarde-noche contra un equipo local. Así cuando los aficionados se bajaron fueron conducidos por esta operación policial hasta abordar un tren local que los llevaría directamente al estadio. Tengo que aceptar que en este ámbito sigo siendo el *extranjero* de Schütz, a pesar del contacto directo y relativamente prolongado con la gente y el lugar de mi etnografía. En gran medida esta opacidad sobre este aspecto de la vida en la ciudad se debe a la situación social que yo ocupé y el ámbito en el que conviví. Tengo que reconocer por lo tanto que el trabajo que he realizado en Trójmiasto observa las prácticas musicales de estudiantes universitarios y desde éstas se articula el mapa social que aquí presento.

### **3.4.- El sendero de la tesis**

De vuelta a Barcelona, me encontré con dos etnografías que estaban construidas de forma muy distinta, pero que mantenían una cierta coherencia. Mientras que la etnografía polaca estaba organizada de una forma mucho más estructurada, en gran parte, guiada por la dinámica del seminario y la guía de trabajo etnográfico que presenté y discutí en el seno mismo del departamento que me acogió. La etnografía en Barcelona, había tenido saltos y cambios de foco. Incluso cabe señalar que no había considerado de forma tan central a la ciudad como sí lo había hecho en el caso de Polonia. Eso se explica al hecho de que la

investigación en Barcelona, en casa, se realizó paralelamente a mi participación en otros proyectos financiados, a aventuras laborales en el campo de la intervención social y cambios en mi vida personal. Fruto de las colaboraciones en proyectos de investigación son algunas precisiones y discusiones que he incluido sobre la sociabilidad juvenil, ya que en todos los casos mi participación en otros proyectos de investigación tuvieron como eje la juventud y la migración. En una investigación de corte etnográfico como la mía, la metodología que seguí es la que caracteriza a toda investigación cualitativa, en la que se va recogiendo la información mediante diferentes técnicas, y que ésta iba siendo analizada de forma continua. Eso exigió, por lo tanto, un funcionamiento flexible y dinámico que tuvo en cuenta los indicios recogidos como guía para orientar las siguientes prospecciones. Y también las condiciones y alcances que supuso trabajar en cada uno de los contextos. Y por lo tanto no trabajé con un esquema preestablecido de manera fija, sino que tuve que ir corrigiendo sobre la marcha, acumulando indicios, informaciones y datos que he ido triangulando y contrastando buscando la saturación (que se consigue cuando nuevas informaciones no aportan diferencias sustantivas a lo que ya hemos establecido) y poniendo a prueba las condiciones provisionales que se derivan del análisis continuado mediante la comparación constante (Glaser y Strauss, 1967; Denzin, 1978; Denman y Haro, 2000).

Me gustaría destacar la no linealidad de esta investigación, que ha sufrido interrupciones y momentos de euforia amorosa y otros de alejamiento por mi parte. He caminado por varios y distintos senderos de investigación, otro tanto igual pasa con los senderos de mi vida laboral, encuentro multiplicidad de caminos, continuidad y fracturas que corresponden a mi propia trayectoria vital. En estos senderos que he tomado, construido, compartido, abandonado, olvidado, la constante

que logra darle coherencia y sentido es la trayectoria biográfica misma. Es así que cuando miro el sendero de investigación que ha dado origen a esta tesis como una práctica de investigación me permite explicar las razones que hay detrás de la opción de trabajar con el método biográfico. Y de esta manera resolver la complejidad que me he encontrado a la hora de intentar tejer una propuesta que cumpla con el objetivo teórico de esta tesis con los datos empíricos que he recogido y el material teórico acumulado a través del camino. Es así, que esta tesis propone trabajar con historias de vida musical que me ayudan, por un lado, a mantener la coherencia y el sentido entre las partes que componen este trabajo, y por otro, a generar una interpretación sobre las prácticas musicales de jóvenes que desde mi ubicación como investigador logra integrar de forma orgánica distintos elementos que están relacionados con cómo los jóvenes entienden y se relacionan con la música, como una parte fundamental de la construcción de su identidad y del espacio social en el que habitan.

# **Estribillo**

(Tercera Parte)

*Mapas de prácticas musicales y las  
Historias de Vida Musical*



## ***Capítulo 4.***

### ***Mapas Musicales***

Este capítulo presentamos los mapas musicales que resultan de poner en relación los senderos musicales de los distintos informantes de Barcelona y Trójmiasto. Se trata de unos mapas en los que logramos ubicar agentes juveniles, lugares musicales y nexos estructurales a partir de las prácticas musicales. No se trata de mapas exhaustivos en los que queda reflejada la totalidad las prácticas, lugares y tradiciones musicales existentes de ambos contextos. En cambio estos mapas son el resultado del reflejo de las prácticas musicales concretas de los informantes, desde dónde se recuperan sus visiones subjetivas de la ciudad, de sus lugares, sus fiestas, sus grupos. Estan también reflejados los encuentros y desencuentros que se generan entre este espacio social que habitan. En el mapa de Trójmiasto además encontraremos unas descripciones más estructuradas sobre los lugares

musicales más importantes para los jóvenes estudiantes. Y también encontraremos reflexión sobre la importancia de los medios de transporte público en la estructuración de los mapas musicales.

#### **4.1- Mapas Musicales de Barcelona y Trójmasto**

Durante el desarrollo del trabajo de campo de esta tesis, me interesó explorar de una manera intuitiva las relaciones que guardan los gustos musicales con los imaginarios que la gente tiene de la ciudad y sus músicas. Como he explicado antes, el eje espacial es fundamental en el análisis de esta tesis, y más concretamente trabajé con la noción de lugares musicales y sus ubicaciones, tanto en el sentido geográfico como social. Así se fue construyendo un estudio en el que era importante situar los significados sociales generados a través de las tácticas y estrategias cotidianas relacionadas con sus prácticas musicales. Todas ellas van estableciendo, modificando, eliminando o creando lazos diversos, vínculos como los llama Hennion (2010). Desde estas prácticas culturales nos interesaba poder abarcar, en la medida de lo posible, el conjunto de procesos a través de los cuales los distintos grupos representan e intuyen imaginariamente lo social, conciben y gestionan las relaciones con otros (García Canclini, 2004). Y así poder indagar sobre lo que Urteaga llama *lo cultural juvenil* en el espacio urbano, refiriéndose a “la dimensión juvenil de la cultura, esto es, a la *selección y movilización* ‘consciente e imaginativa’ de un subconjunto de diferencias —que actúan, representan e imaginan en los espacios urbanos— por parte de un grupo, con el objetivo de articular las fronteras de la diferencia entre varios grupos y para tejer sus interacciones (sean éstas de disputa, de conflicto, de adaptación o de negociación)”(2011:186). Es así que la intuición inicial se convirtió en un interés necesario por estudiar el espacio de la vida cotidiana, como

un espacio vivido, a partir de la retórica e interpretación que surge del análisis de las prácticas hechas en un contexto, generando así procesos de semantización y resemantización del territorio.

Con el fin de generar algunos puntos de referencia que nos ayuden a componer la cartografía de las prácticas musicales de las ciudades, recuperamos la noción de senderos de Finnegan (1989, 2001) que nos permite aproximarnos a las prácticas musicales de los jóvenes sin generar una visión estática, concreta y estable de éstas, permitiéndonos ver su transformación, su naturaleza dinámica y propositiva. Y así poder ir descubriendo las rutas familiares que “permiten forjar relaciones, compartir intereses y lograr una continuidad de sentido en el contexto de la vida urbana” (Finnegan, 2001:449). Los senderos de Finnegan ayudan a organizar las actividades musicales en el tiempo y el espacio. Es decir, nos permiten pensar como se significan el territorio, pero también el tiempo, estableciendo así algunos eventos que sirven como puntos de referencia en la organización y gestión del tiempo en la ciudad.

El concepto de “escena musical” (Straw, 1991; Mitchell, 1996; Malbon, 1999; Stahl, 2004; Spring, 2004; Peterson y Bennett, 2004) nos ayuda a situar prácticas musicales y personas con gustos compartidos y al mismo tiempo distinguirlos de los participantes de otras escenas. La escena musical ayuda a visibilizar los contextos en los que los músicos, promotores y aficionados comparten sus gustos y prácticas musicales. Tanto el concepto de sendero de como el de escena consideran la fluidez en las identidades y por lo tanto permiten a los participantes poder entrar y salir de ellas.

Finalmente, el concepto de “lugar musical”, acuñado desde la perspectiva de la *nueva geografía cultural*, sitúa el acento en la construcción del *sentido de lugar* desde las prácticas culturales.



Situando la música en tanto que geo-indicador y creando territorios imaginarios<sup>14</sup>. Por lo tanto estamos hablando de lugares que se han ido forjando a través de las experiencias vividas. Así bares, clubes, discotecas, salas de conciertos, parques y centros culturales se convierten en “espacios privilegiados de sociabilidad”, tal como los pensó Sánchez Fuarros en su trabajo sobre locales cubanos en Barcelona, siendo estos lugares musicales “catalizadores de encuentros y relaciones entre desconocidos” que “ocupan un espacio intermedio entre lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, el anonimato y el reconocimiento social, el día y la noche” (2008:61). Al mismo tiempo, estos lugares musicales ponen en práctica procesos de inclusión y exclusión, desde los más obvios como el derecho de admisión, la “política de puerta” los precios de los consumos o la accesibilidad o, a los más implícitos como la afinidad estética y de gusto, creando así sentidos de comunidad y de pertenencia social más o menos transitorios, pero profundamente anclados a la lógica de las estructura social.

En estos mapas musicales de Barcelona y Trójmiasto situaremos a través de senderos aquellos espacios físicos que devienen *lugares* a través de los vínculos que se van construyendo desde lo social, lo corporal, lo emocional y simbólico, creando desde las prácticas musicales “modos de estar juntos”.

#### **4.2- Cuadros de Presentación de Informantes**

Antes de comenzar a presentar los mapas que han resultado de estos dos ejercicios hechos en ambos contextos me parece importante

---

<sup>14</sup> El trabajo de Claire Guiu (2008, 2008b, 2007, 2006) hace una interesante análisis de los alcances y perspectivas que tiene la tradición de estudios sobre música desde la Nueva Geografía Cultural.

presentar a los informantes que han aportado la información para su confección. Los cuadros aportan información sobre la edad, el origen y la ocupación. Información complementaria puede ser encontrada en el Anexo I, que hemos llamado *Nano Historias de Vida Musical*, en la que se puede profundizar un poco más en el contexto, origen y lugar desde el que los informantes contribuyen con datos empíricos para esta etnografía. Especialmente en el caso del mapa de Polonia, encontrarán un cuadro por separado con los estudiantes que contribuyeron de una manera consciente y activa a la construcción del mapa de prácticas musicales de Trójmiasto. Los informantes de quienes hemos confeccionado las cuatro Historias de Vida Musical que presentaremos en el Capítulo 5 de esta tesis no aparecen en estos cuadros en tanto que no consideramos que aportase ningún dato extra al lector.

Cuadro de presentación informantes en Barcelona					
Nombre	Edad	Ciudad de Origen	Ocupación	Vive con	Escolaridad
Álvaro (H)	29	Córdoba (España)	Sector Editorial	Amigos	Postgrado
Bao (H)	25	Qingdao (China)	Estudiante de lenguas	Familia	Universidad
Eva (M)	27	Fuengirola (España)	Sector Editorial	Amigos	Postgrado
Francesc (H)	17	Barcelona	Estudiante	Padres	Bachillerato
Juan (H)	25	Barcelona	Profesor	Padres	Universidad
Lucas (H)	20	Buenos Aires (Argentina)	Estudiante-Músico	Padres	Grado Medio Sup.
Miquel (H)	29	Cerdanyola del Vallès	Músico	Pareja	Universidad
Nacho (H)	28	Córdoba (España)	Marketing	Amigos	Universidad
Paula (M)	17	Barcelona	Estudiante	Padre-Madre	Bachillerato
Pol (H)	18	Barcelona	Universitario	Padres	Universidad

<b>Cuadro de presentación estudiantes del Departamento de Geografía Económica- Universidad de Gdansk</b>					
Nombre	Edad	Ciudad de Origen	Ocupación	Vive con	Escolaridad
Kasia (M)	18	Gdynia	Universitaria	Padres	Universidad
Konrad (H)	19	Gdansk	Universitario	Padres	Universidad
Daria (M)	19	Gdansk	Universitaria	Padres	Universidad
Sylvia (M)	19	Gdynia	Universitaria	Pareja	Universidad
Eliza (M)	20	Gdansk	Universitaria	Padres	Universidad
Kamila (M)	19	Wejherowo	Universitaria	Padres	Universidad
Krzysztof (M)	18	Sopot	Universitario	Padres	Universidad
Magda (M)	20	Torun	Universitaria	Amigos	Universidad

<b>Cuadro de presentación otros informantes en Trójmiasto</b>					
Nombre	Edad	Ciudad de Origen	Ocupación	Vive con	Escolaridad
Tomek C(H)	20	Gdynia	Trabajador	Padres	Bachillerato
Oskar (H)	19	Gdynia	Trabajador	Pareja	Bachillerato
Agata (M)	26	Gdansk	Sec. Público	Amigos	Universidad
Michał (H)	23	Gdansk	Universitario	Padres	Universidad
Tomek (H)	17	Gdansk	Estudiante	Padres	Bachillerato
Majster (H)	59	-	Programador	-	-
Mateusz	17	Sopot	Estudiante	Padres	Bachillerato
Bunio (H)	30	Gdansk-Varsovia	Músico	Solo-Padres	Universidad
Topolsky (H)	20	-	Músico	Familia	Universidad

### **4.3- ¿Qué suena en Barcelona?**

El mapa de Barcelona se construyó desde la observación sobre *la clase de cosas que hacen* las personas en relación a la música y, sobre todo, desde el análisis de *los discursos que hacen* las personas en relación a la música. Desde estos discursos y prácticas se han ido ubicando lugares, músicas, colectivos. Creando márgenes y centros relativos a las perspectivas que el propio gusto musical proporciona.

En el caso de Barcelona, encontramos tres senderos principales claramente definidos de acuerdo a lo explicado por los informantes, es posible que estos senderos puedan descomponerse y dividirse en muchos más, ganando definición de las prácticas y tradiciones, pero para el objetivo de esta tesis estos tres senderos principales son ya un buen lugar para observar las relaciones y negociaciones que configuran la cartografía musical de la ciudad.

Encontramos en Barcelona el *sendero melómano*, que recorre locales que forman parte de los circuitos musicales reconocidos. Este sendero se conforma por las prácticas de los jóvenes, y no tan jóvenes, para los que el disfrute, escucha y de la música es lo principal. En este sendero figuran también algunos festivales de música que se llevan a cabo año con año, en el que se presentan “novedades” musicales. Este sendero algunas veces se entrecruza con el *Sendero fiestero*. Este sendero se configura a partir de prácticas musicales en las que el ambiente, el ligue, el baile o directamente la posibilidad de consumir alcohol o drogas en un contexto festivo son lo principal, la música es importante, pero no es lo primordial. Este sendero cada vez cobra más espacio en la ciudad y la mayoría de los melómanos tiene opiniones encontradas a respecto, por un lado saben que gracias a la existencia del sendero fiestero se abren muchas oportunidades para escuchar, descubrir y disfrutar de la música, pero a cambio causa la masificación

trae como consecuencia transformaciones del sentido musical de los eventos y lugares musicales a medida que más fiesteros ocupan y se apropian de los espacios. El turismo internacional y nacional, por lo general busca las experiencias musicales que ofrece este sendero, dentro de este sendero está cada vez más diluido el *Sendero de la música y fiestas tradicionales*<sup>15</sup>, que ha sido el sendero en el que debutaron la mayoría de los informantes que crecieron en la ciudad. El sendero melómano y el fiestero están en una ubicación bastante central tanto social como geográficamente. En ellos recae la mayoría de las representaciones e imaginarios sobre las experiencias musicales de la ciudad de Barcelona. Fuera del centro, encontramos el *sendero periférico*, es decir, el que está compuesto de todos aquellos senderos que socialmente, y algunas veces geográficamente, se encuentra lejos de nuestros informantes. Se trata de los lugares que ocupan los otros gustos. Muchos de los informantes mencionaron estos senderos, porque forman parte de sus propias prácticas musicales, pero de manera marginal, poco frecuente y o como un sendero que han abandonado. En otras ocasiones, claramente se referían a los lugares que nunca irían, o del cual tienen malas referencias.

De una manera general, y como punto de partida, nos encontramos que la ubicación desde la que se articulan la localización de los demás está muchas veces ligada al propio barrio y a la experiencia que se construye en los espacios más próximos de socialización como el colegio. De esa manera los habitantes de un barrio en el imaginario de los informantes corresponden con una tipología de ciudadano que puede estar más o menos situada en unas coordenadas sociales estructurales, como pueden ser la edad, la clase

---

<sup>15</sup> Véanse los trabajos de J. Martí (2002 y 2008) sobre las fiestas de la ciudad y las prácticas que se construyen en éstos momentos festivo. En el último además recoge investigaciones de festividades que reflejan la diversidad cultural de Barcelona como resultado de los flujos migratorios.

social, el género, el origen, etc. De ahí que este mapa musical de la ciudad funcione en sintonía con la propia identidad y la de la comunidad del gusto a la que se pertenece, así como con sus prácticas asociadas, estilo, etc.

En el primer barrio que viví, era el Eixample y me acuerdo que ahí la gente es como, me parece gente como un poco más, bueno comparando con la gente del barrio en que vivo ahora o de la gente del Raval, me parece un poco gente más lerda, bueno no generalizando, pero es más o menos la imagen que tenía, ¿no? Gente que tiene más posición económica que en otros barrios, y entonces para salir me costaba mucho salir, porque los padres eran súper exigentes con los hijos, ¿no? Y a medida que más o menos salíamos lo que hacíamos era ir de una casa a otra y como mucho a la cafetería de abajo o íbamos al cine o más o menos así... Luego a los 15, ya casi 16 años, ahora tengo veinte, me mudé a Maragall en Nou Barris ahí me mudé de colegio, eran otras cosas, quedaba más con los amigos...

(Lucas)

En *Gràcia* hay rumbeta catalana, zona heavy hardcore [...] en Razz hay de todo, pero más moderno, también los que van a *raves* y toman muchas drogas. No iría nunca a Pont Aeri [...] no me gustan los quillos, no tienen dos dedos de frente, son agresivos y violentos.

(Paula)

Ellos [compañeros del instituto] se han decantado por escuchar cosas alternativas, pero más rollo rumba, que pueden tocar mucho por mi barrio [*Gràcia*] o por Vallcarca.

(Francesc)

En el *Eixample* y Sagrada Familia, que es mi barrio, puedes imaginarte que muchas influencias de otros países no habrá, no como en este barrio [Raval]. Yo creo que esto que estamos escuchando [merengue] será como de América del Sur o Centro América [...] Lo único que escucho [de esos lugares] es Buenavista Social Club, pero nadie me lo trajo de Cuba, o sea que no vale (ríe).

(Pol)

Los eventos musicales masivos de la ciudad también tienen una localización asignada tanto social como espacialmente. Desde las fiestas y festivales de la ciudad hasta los grandes festivales musicales

que generan una oferta musical especializada como pueden ser el *Sónar*, que programa música electrónica y avanzada, como la llaman los mismos organizadores del festival, el extinto *Summercase* y *Primavera Sound*. Finnegan incluso hablaría del tiempo cíclico que estos festivales anuales van configurando en las prácticas musicales de muchos de los jóvenes de Barcelona y de otras ciudades.

La gente que va al *Primavera Sound* son *modernillos* controlados, no son tanto como el *Summercase* que son todos fosforito, como son más de 25 [años] pues ya no van de un estilo sino simplemente bien vestidos.

(Paula)

Mucho de lo que es rumba y tal, hay muchos grupos. Luego también grupos de *hardcore* y *punk* en Roquetas. Y luego... electrónica, lo paso muy mal cuando me preguntan sobre géneros musicales que me gustan. Fellini es más rollo *Primavera Sound*, es como un *Summercase*, pero lo veo más alternativo

(Francesc)

Por otro lado, algunos de estos festivales han sido agentes importantes en la difusión de ciertos géneros musicales y contribuyen en la generación de nuevos colectivos, nuevos públicos, que buscan éstos sonidos. Y por consecuencia algunos festivales de la ciudad son un importante referente a la hora de ubicar y situar los géneros musicales y a su audiencia.

A nivel turístico, y también festivales de música como el *Sonar*, que también han proyectado un poco la ciudad y han hecho que creciera un poco el gusto por la electrónica aquí, yo creo que ha influido bastante. Y no sé hasta que punto esto se ha movido desde el ayuntamiento o si es algo que se mueve solo y el buen tiempo los llama o la ciudad o lo que hay aquí.

(Juan)

Del cartel del *Primavera Sound*, la mitad de los grupos no los conoces. Te metes buscas en su *myspace* y te lo buscas y descargas...

(Nacho)



Muchos de estos festivales han formado parte del proceso de socialización de los informantes. Sobre todo nos referimos a las fiestas que están vinculadas con las tradiciones de la ciudad. Así las fiestas de barrio, son por excelencia el escenario en el que comienza el salir de fiesta.

Ir de fiesta, 4º de ESO, fue en la Mercè, un niño pasa a salir de fiesta por primera vez, dentro de todos mis amigos la primera vez que salieron fue en la Mercè. Una persona de Barcelona pasa a conocer lo que es salir de fiesta. A los padres se les convence más fácil en la Mercè. En aquella época no bebía alcohol ni nada.

(Francesc)

Fue una de las primeras veces que salí eran de las típicas fiestas alternativas de barrio, en Barcelona y sólo han hecho más que reforzar esta corriente de rock que tuve al principio.

(Pol)

La presencia de población inmigrada en la ciudad, sobre todo en algunos barrios ha provocado que algunas fiestas barriales den espacio a expresiones musicales de otras tradiciones. Generando así espacios de encuentro y diálogo entre personas de distintas tradiciones y orígenes. Para algunas personas estas son excelentes ocasiones para descubrir nueva música y formas de experimentar con ella. Y al mismo tiempo contribuyen a crear el mapa de la ciudad en la que tradiciones musicales que han llegado con los flujos migratorios comienzan a tener una ubicación concreta.

Por ejemplo ahora en las fiestas de la Mercè hicieron una serie de conciertos que se llamaban las Nits del Raval y había, no las Nits del Ramadà y había conciertos de música pues de países musulmanes, de Pakistán, de Marruecos, etc. Y había gente muy buena, yo vi y me lo pasé muy bien, muy bien y me he bajado música de ellos, e intento ir buscando todo lo que me gusta, música de otros países me gusta mucho. Creo que mi padre tiene la culpa de todo.

(Juan)

Hemos mencionado antes el proceso de transformación que se va gestando con el crecimiento de la presencia del sendero de lo fiestero.

Así estas festividades de barrio comienzan a ser lugares en los que otras formas de vivirlas y significarlas van ocupando más y más espacio, sobre todo una forma de hacer la fiesta muy vinculada a los excesos y la violencia. Creemos valioso hacer esta reflexión seguida de la anterior cita, porque ejemplificar tensiones que van generando cambios sustantivos e importantes en el espacio social juvenil, me refiero a los negativos discursos que hay sobre la transformación de las tradiciones a causa de la inmigración, pero que pocas veces voltean a ver los efectos del turismo masificado. Hemos visto, también en la cita anterior, cómo se gestiona desde las políticas públicas de convivencia la “interculturalidad” y se intenta usar los eventos y el espacio público como punto de encuentro entre las distintas tradiciones que cohabitan en un barrio de la ciudad. Del otro lado, nos encontramos la gestión pública frente a la masificación de algunas de estas fiestas de barrio tradicionales, así la normativa intenta poner seguros que garanticen que el evento no se convierta en una experiencia desagradable para las vecinas y vecinos de los barrios que las acogen.

Las fiestas de Gràcia, también al principio eran muy *guais*, yo también las vivía cuando eran *guais*, las vivía yo con mis 17 años, 18, 19. Conciertos en la calle de *Ska*, que a mi me gusta mucho, de flamenquito, así ya un poco más fusión, pero bueno música en directo. Antes la gente estaba reunida en la calle, más a gusto, más como en tu casa, más como que el público se ha separado, de lo que es la libertad de cada uno. Ahora de horarios, se ha limitado, además de que se ha vuelto mucha gente, mucha gente, la verdad es que ya es un agobio. Con gente sí, pero demasiada no. Y por una parte está la legislación pues de horarios, de restricciones del beber en la calle, y por otro lado que se ha ido masificando. Quizá gente más de beber por beber, quizá un clima más hostil, más de borrachera *hooligan*, ¿sabes? Que no es lo que busco. No me gusta. Y no sé si es una cuestión mediática, o es real, pero parece que ha habido un aumento de encuentros violentos en esas fiestas. Y no sé si es una cosa de *Skins* y de fascistas, de *tribus urbanas*, no lo sé, pero la masificación es lo que trae consigo.

(Juan)

Estas ideas que expresan los jóvenes muchas veces descubren algunas tensiones sociales o paisajes en donde la distancia social y el conflicto también puede verse reflejada<sup>16</sup>. Estas distancias configuran las geografías musicales en las que se sitúan los estilos de vida de personas, sus particulares formas de consumir música y también los lugares musicales y de la misma forma se construyen lugares en los que se escenifican los conflictos. Muchas veces estas geografías musicales que incluyen el conflicto lo hacen desde el imaginario de su ciudad, y es en ese plano en el que hemos encontrados que los jóvenes construyen las tensiones y el conflicto. Con esto quiero decir que en ningún caso hemos recogido testimonios que nos ayuden a construir un acercamiento más complejo sobre el tema.

Otro de los temas que los jóvenes han enunciado es la relación que se establece entre la forma en la que se *sale*, es decir, qué experiencia concreta se busca cuando se toma de decisión de asistir a algún lugar musical: reunirse con amigos, buscar un sitio con tu propio tipo de gente, o simplemente encontrar un lugar en el que se puede escuchar la música que te gusta. Para muchos de los jóvenes que han llegado a Barcelona desde otras ciudades e intentan buscar espacios que les permitan continuar con sus hábitos de salir y así van descubriendo otros nuevos que les permite conocer a más personas de su estilo o concretamente disfrutar de la oferta musical de la ciudad.

En Barcelona sigo yendo a los mismo tipo de sitios [a los que iba en mi ciudad], pero yo estoy acostumbrada a salir de bares, aquí lo que ha cambiando es que ya no voy de bares, me voy normalmente a una discoteca o si salgo de bares es por Gracia, nos vamos a un par de lugares por ahí, bebas, cenas y luego vas al Apolo o al Razz, a una discoteca, pero al mismo tiempo te mueves en los mismo tipo de lugares, misma música, misma gente, siempre te encuentras a los

---

<sup>16</sup> Véase el trabajo de Romaní (2007) para profundizar sobre el tema de ocio nocturno y violencia.

mismos. Eso sí lo echo de menos [salir de bares] pero algunas veces salgo por Gracia o Escudellers al Tequila...

(Eva)

Para Eva, salir de bares es una práctica que echa de menos y que según ella no es tan común en Barcelona como lo era en su ciudad natal, una ciudad mediana del sur de España. Lo que parece interesante destacar es cómo ella remarca que *ir de bares* es una actividad que se asocia al barrio de Gracia y a la calle Escudellers del barrio gótico en el centro de Barcelona. Aun así, sabemos que aunque los bares de copas son los que las personas más relacionan con el barrio de Gracia, también existen otros lugares musicales que pertenecen a otros senderos.

Y el ambiente que me gusta de *Gràcia* es el tranquilo, porque hay muchos punkis y así, pero a mi me gusta irme a una terraza y eso lo he aprendido durante este año. Es un barrio que creo que es un barrio maduro, porque creo que las cosas que ofrece alguien un poco más pequeño que yo, no las puede ver.

(Francesc)

En Gracia se oye el pop. En un bar de ahí tomas algo. Te encuentras sobre todo con jóvenes. La gente de Gracia parece mucho más ordenada, en cambio en la Rambla del Raval la gente es más abierta, pero más loca. No sé cómo explicarlo, vienen de otro país mucho también...

(Bao)

En el mapa de la ciudad se ubican distintas formas de salir, de hacer la fiesta algunas más relacionadas con el tipo de gente y otras con la música. Aquí me interesa poder evidenciar las migraciones que los mismos jóvenes hacen entre estas distintas formas de salir de fiesta. Incluso como hay lugares musicales que están pensados para ofrecer pequeños nichos para distintos gustos musicales y formas de salir que parecen convivir bastante bien tanto en la ciudad como en algunos locales.

Iba al Razz Matazz y entonces ya era una cosa, entonces era un sitio que tenía 5 salas y entonces yo iba a la sala, pues a la más popi y luego a la que ponían electrónica, el Loft, me gustaba más el Loft, la electrónica me gustaba más. Entonces ahí comencé a ir a sitios así. Luego el Apolo, este ya fue en la época de las primeras pastillas, en el Apolo. Claro otro tipo de fiesta que es muy distinta, muy distinta.

(Juan)

En la cita anterior aparece también un tema que ocupa un espacio importante a la hora de pensar las geografías musicales de la ciudad: el uso de drogas. La música y las drogas son un binomio que ayudan a definir el tipo de experiencia que se vivirá, el tipo de ambiente y personas que lo comparten.

Otro eje importante es el de la edad y el poder adquisitivo. Algunos de los informantes más jóvenes intentan frecuentar algunos lugares musicales que ellos reconocen que no son territorio que más les gusta, pero son los que encuentran accesibles.

Por plaça reial, me conocí algunos locales por ahí, pero lo dejé un poco a parte. Yo solo he ido el típico día en que todos los sitios son gratis, eso ya lo dice todo ¿no?

(Francesc)

Las maneras de *salir* entendida como práctica se puede traduce como formas de ocupar y significar los lugares: una “manera de estar juntos”. Estos lugares para salir se construyen en la negociación de las maneras de salir de diferentes grupos y colectivos. Desde el conjunto de puntos de vista recogidos aquí, podemos darnos cuenta de la diversidad de *habitantes* que acuden a los lugares musicales y cómo van posicionando sus prácticas y discursos sobre los lugares.

Los grupos en mi pueblo estaban mejor definidos. Aquí, según el sitio al que vayas vas a ver gente de todo el tipo, pero el sitio está pensado para un tipo de personas. Si me voy al Apolo, tendría que ver a gente *emo*, *modernos* y si me voy a la 1 de Apolo<sup>17</sup> es electrónica, y la gente ahí, sí

---

<sup>17</sup> La sala Apolo cuenta con dos salas y cada una tienen una programación musical distinta. Así la Sala 1 es más electrónica y acoge algunos conciertos, mientras que la Sala 2 es una sala más pequeña que suele tener una programación más ecléctica.

que no se mezclan, y sí que aunque se conozcan no se mezclan. En cambio en Razzmatazz están las 5 unidas y te puedes dar un paseo pero no te mezclas. Y en eso sí aquí tienes que pensar, con quién salgo este fin de semana, si salgo con mi amigas, pero tal me ha dicho que también salga con ellos, entonces hay que medir un poco el plan y según lo que vayas a hacer porque depende con quién salgas es una estética u otra, a mí me da igual yo salga con quien salga voy a mi rollo con mis vaqueros, pero eso por el tema del sitio a dónde vas, aunque la música sea la misma.

(Eva)

Eva explica las dificultades que tiene para poder pensar en grupos juveniles bien definidos por sus estilos o gustos en comparación con su pueblo natal donde parecían mucho más definidos. Aunque luego reconoce que sí hay algunas diferencias que dependen del grupo de amigos o al lugar al que asiste. Estos dos factores le pueden dotar de elementos para decidir cómo debería presentarse estéticamente o para poder prever qué clase de multitud encontrará. Justamente es esta capacidad de prever las estilos, el tipo de multitud, la música o los posibles riesgos las que ayudan guiar a los jóvenes a ir conformando su propia experiencia de la ciudad.

Aunque haya muy mal rollo algunas veces, yo creo que en la Villa Olímpica te lo puedes pasar muy bien, aparte, no me gusta encerrarme. En Marina, obviamente, Dixie es el lugar más amigable. Algunas veces me sabe mal irme, la gente es muy simpática. Hay gente de todos tipos y todos se lo pasan bien. Lugares peligrosos, pues la Villa Olímpica también hay tipos que no van a pasarlo bien... Lugares en los que hay más chicas, se me ocurre las *pijas* del Pachá. Lugares donde hay más chicos que chicas, pues en Marina es sobre todo de chicos, en la Villa Olímpica también, muchos *guiris*... UP and Down, es más de 16 años, de niñas *pijas* como Pachá.

(Francesc)

Mira que salgo una o dos veces a la semana, pero me cuesta eso de los lugares, por ejemplo un lugar que me gusta es Plataforma y el ambiente es amigable, muy amigable, en general a los sitios que voy el ambiente es amigable, sino no voy, las fiestas alternativas, ambiente muy amigable también, a raves he ido a alguna, pero de ambiente cero patatero las de aquí claro. He ido a las que se hacen aquí en la ciudad, nunca he ido a las que son raves de verdad de verdad. Y normalmente me pasa también

con los festivales de rock, que he ido a alguno y aunque tenga los tres días pagados ya la mañana el tercer día me voy para casa ya no puedo más, ya estoy saturado, me entra como un qué hago yo aquí, en un descampado, rodeado de gente tirada y me voy a casa a hacer cosas de provecho... me coge un como... y en las raves me pasa un poco lo mismo, cuando llevas unas horas dices qué hago aquí. Sino más sitios, pille una época de ir al Harlem, pero ya está no salía de ahí, bueno pues mira.

(Pol)

Hay diferencias entre los sitios a los que voy, por ejemplo en las edades, en el Arena hay por ejemplo gente más joven, como hasta 25 años o hasta veinte-y-menos y la música es malilla, pero hay un buen rollo general, y la gente va a pasárselo bien, yo he ido más a la Madre<sup>18</sup>. Sí es como más pequeñita, todo un poco más cercano. Es la que hace esquina en Balmes, la otra es como mogollón de salas, la música es más pachanga para mi gusto. Hay muchos más *heteros*, y hay gente que ya... En la Metro por ejemplo la música a veces está bien, pero a veces no. Un día estuve ahí y me dije: ¡qué música tan mala! Además no había nadie bailando y me pica alguien la cabeza por arriba. Y era el DJ que me dijo ¡oye guapo que te he oído! (ríe). Ahí la gente va como más a ligar, a mirarse, al cuarto oscuro y ya. Los cubatas a 7-8 euros. Yo ahí no encuentro lo que a mi más me gusta que es bailar. Porque claro yo bailando me olvido de todo, sabes y me lo paso bien. Quien canta sus males espanta dicen ¿no? Y yo digo que quien baila también.

(Juan)

Muchas veces en los mapas musicales que los jóvenes van construyendo están vinculados a las formas de disfrutar la música que van descubriendo. Esas formas concretas y particulares que tienen que ver con el plano más de lo corporal. McClary (1997) explica de qué forma las técnicas corporales son un elemento fundamental en las prácticas musicales juveniles y no sorprende que el baile, la música con la que “conectas” sirva para organizar tu mapa de lugares musicales en las que encuentras el ambiente musical que te permite encontrar esa experiencia. Ese es el caso de la conexión que establece Pol con cierto

---

<sup>18</sup> La discoteca Arena cuenta con varias salas que están en locales separados pero en la misma calle. Está la Sala Madre, la Sala Dandy y la Sala V.I.P.

tipo de música, que en cambio no está se corresponde con su tipo de gente.

El tema de las raves empezó hace poco, hace unos meses, me gustan entre comillas relativamente, y están bien porque la música es la que me gusta, pero el ambiente es pésimo porque la gente no baila, la gente está intoxicada totalmente y bueno por más que me guste la música si el ambiente de un ejercito de muertos vivientes completamente drogados, pues... aguanto un par de horas y ya está. Sí la gente fuera más chula estaría muy bien en cambio los sitios con Drum 'n' bass la gente está muy bien, he ido a Plataforma y Begood en dónde pincha un colectivo que se llama desobediencia básica. Me gusta ir a esas fiestas sobre todo para desahogarme.

(Pol)

Para Francesc haber encontrado un lugar en el que se toca la música que a él le gusta le hizo darse cuenta de qué forma su gusto no con correspondía con el que era común para jóvenes de su edad. Así, él sabía que podía ir a lugares que ponían su tipo de música, pero que serían otros los lugares a los que tendría que ir con sus amigos, tanto porque correspondía a los gustos de la mayoría de sus colegas como porque eran los bares a los que tenían acceso.

*Nasty Mondays* en Fellini, fue la primera vez que encontré un lugar en el que sonara la música que yo escuchaba en mi casa, me seguía sintiendo pequeño, pero me parecía mucho más interesante que la clase de sitios a los que iba la gente de mi edad. Pero tampoco me lo complico, porque ahora cuando no tenemos dinero, mis amigos y yo, vamos a la Villa Olímpica, que es gratis todos los baretos y te lo pasas bien, y no hay problema, que no me gusta cerrarme, pero también sé que hay sitios que me van a costar una pasta "pacha" y que tampoco me lo voy a pasar super bien... yendo al *Nasty Mondays* me lo pasé muy bien.

(Francesc)

Prefiero ir a los lugares en dónde ponen un poco más de *tecno*. El Moog, el Apolo, el Cityhall al que fui hace poco, antes iba bastante también. Sí es que al final parecen modas, está ya como muy clasificado el *house* del grupo Matinee que es todo muy igual y que es un producto un poco plastificado, que tiene su qué, pero igual raya si vas siempre al mismo sitio. Ya es todo más de lo mismo, aparecen todos los temas, más de lo mismo, es como ya no.

(Juan)



Ir descubriendo los lugares que se van convirtiendo en propios, configurar a partir de estos hallazgos rutas familiares que se comparten con otros y que se disfrutan desde lo corporal y lo emocional, perfila espacios propios de la ciudad. Lugares y senderos que se comparten con personas que tienen gustos musicales similares, que gustan de gente parecida, que tiene formas compatibles de disfrutar de la música. Pero al mismo tiempo completan un mapa en el que se hacen explícitas las distancias con los senderos y los lugares que ellos no frecuentan. Esos lugares y multitudes que quedan lejos social y simbólicamente de ellos. Su ubicación es relevante en la medida que sirve para completar el mapa propio. Y también responde a la asociación con las tensiones o violencias que se manifiesta en muchos de estos lugares de ocio, como hemos mencionado antes.

Y tampoco he ido a la zona esta hermética... que hay bastantes chungos creo que es en Sabadell, dónde hay un polígono y que hay discotecas, a ver nunca he ido, pero a bote pronto, pues, hombre puede ser que vaya ahí y no me pasa nada, evidentemente, pero bueno, pero me imagino no será un ambiente buen rollo como otros, y que es más fácil que ahí un tío saque una navaja y me yo qué sé... (ríe)

(Pol)

En la ciudad existe un lugar que es simbólicamente importante y que ha sido mencionado sobre todo por parte de los informantes que habían iniciado su consumo musical en la época previa al Internet. Me refiero a las tiendas de discos. Algunos informantes combinan la búsqueda de música en las tiendas de la ciudad y la oferta que existe en Internet.

Sólo cuando hay tiempo libre te vas a las tiendas de la calle Tallers y te pones a rebuscar, quizá sacas un disco y te lo compras porque está barato y es un poco de todo, de ir buscando.

(Nacho)

Miro los nombres del grupo, la mayoría de las veces bajo la música de Internet, pero casi siempre luego me la compro [...] Amazon, ebay, FNAC voy viendo referencias, y si me gusta el grupo pues discografía entera.

(Eva)

En el ejercicio que se hizo para la creación de estas nociones espaciales en las que se sitúan los lugares, la música, los gustos, las maneras de disfrutar la música, también aparecieron reflexiones interesantes que hacen referencia a la propia ubicación. Algunos de los informantes formularon cuestionamientos a su propia ubicación en el mapa musical que ellos mismos iban tejiendo. Los que lo hicieron intentaron indagar sobre qué factores y variables servían para entender ese mismo mapa que hasta entonces pertenecía a su *sentido común*. Es un dato interesante, que no puedo dejar de mencionar en la medida en que el proceso de investigación se ha nutrido de los datos que se fueron recogiendo para esta etnografía, pero al mismo tiempo ha alimentado el discurso mismo de los informantes.

Siempre perteneces a un entorno social, pero yo nunca me he querido dejar llevar a un estilo extremo.

(Francesc)

Iba poco en realidad, creo que iba más al Razz, primero al Razz y luego fui al Apolo y luego al Moog. Vi a gente, la música, es que era todo un conjunto de cosas, de intereses que compartíamos, quizá era algo que se acercaba más a lo que yo creo que soy, o lo que me gustaría ser, no sé.

(Juan)

Quizá es la misma gente, pero cuando va a los bares de Gràcia cambia. Cuando vas a un sitio diferente tú cambias, te comportas diferente.

(Bao)

Este mapa musical de la ciudad de Barcelona es una guía que nos ayuda a ordenar espacial y socialmente individuos que a través de sus prácticas musicales lo conforman y le dan sentido. Creemos que el paisaje que se construyó en este mapa es rico y permite entender de

qué forma los jóvenes ocupan y se ubican en la ciudad. Reconozco que no hemos logrado incluir de forma equilibrada los senderos y percepciones de la ciudad de personas de colectivos diferentes, a pesar de la diversidad de informantes que participaron para la confección de este mapa. Una asignatura pendiente sería reconstruir un mapa en el que se pudieran integrar otras variables de forma sistemática, ya que como he dicho al principio este primer ejercicio fue fruto de un primer acercamiento a la espacialidad de las prácticas musicales de jóvenes en Barcelona.

#### ***4.4- Senderos Musicales de Jóvenes Universitario en Trójmiasto***

En Trójmiasto la exploración se desarrollo principalmente desde el punto de vista de las prácticas musicales de los jóvenes universitarios. Desde esa perspectiva logramos observar algunos senderos principales entre los universitarios, pero también los márgenes que estos generan, y de esa forma ubicamos algunos senderos en los que ellos no transitan y en muchas ocasiones tampoco tienen puntos de contacto. Durante la estancia de investigación realizada en el departamento de Geografía Económica de la Universidad e Gdansk, trabajé en colaboración con un grupo de estudiantes de geografía que cursaban la asignatura teórica y práctica de Nueva Geografía Cultural. Durante este periodo desarrollamos juntos mapas personales de los lugares musicales, que ellos recordaban, algunos vinculados con algunos puntos geográficos de referencia y luego descritos en base a algunas categorías que nos permitían localizarlos en lo social indentitario del espacio en base a las prácticas que se observaban en ellos.

Está claro que la perspectiva desde la que se creó este trabajo era la de un grupo de jóvenes universitarios y eso generaron mapas muy similares, en los que las coincidencias eran importantes y las divergencias poco frecuentes. Desde ahí, eligieron uno de los lugares musicales que habían ubicado en su mapa<sup>19</sup> y creamos juntos una descripción de esos lugares. Teniendo en cuenta los juegos de exclusión inclusión que se generaban en el lugar y las transformaciones de los usos/prácticas y la población en el largo del tiempo. Este trabajo fue complementado por una serie de entrevistas que realicé a algunos músicos locales cuyo punto de vista nos permite tener una perspectiva complementaria a la de los estudiantes universitarios cuyas prácticas musicales pocas veces incluían la producción musical. También se hizo una interesante entrevista al programador y responsable de uno de los lugares musicales que más se mencionó por parte de todos los jóvenes estudiantes. Y que en los discursos de los jóvenes era un referente importante en el campo musical de la ciudad.

En un primer momento explicaremos los resultados del trabajo hecho con los estudiantes del seminario de investigación. Es importante advertir que si bien en esta presentación podríamos dar la impresión de que Trójmiaſto es experimentado por sus habitantes como un territorio único, en las experiencias que recogimos no es para nada así. La mayoría de los informantes, cuando se les pedía que explicaran en detalle su manera de organizar su prácticas musicales en la ciudad hacían una clara diferencia entre las tres ciudades que componen Trójmiaſto. Se podría, incluso, añadir que en muchos de los casos la ciudad en la que tienen su residencia se podía convertir en el escenario principal de la mayoría de sus actividades musicales.

---

<sup>19</sup> Se pueden ver otros mapas mentales resultado de este taller en el Anexo III.

En los mapas elaborados por los estudiantes podemos encontrar tres senderos principales. el *sendero de los estudiantes*, que está compuesto principalmente por locales musicales en los que la mayoría de asistentes son universitarios, en la mayoría de los casos éstos están ubicados en las proximidades de las residencias universitarias o en ubicaciones que permiten el fácil acceso a través del transporte público. La mayoría de éstos clubs para estudiantes están ubicados en la ciudad de Gdansk. El segundo sendero es el *Sendero del clubbing* se diferencia del primero pues en este sendero la música, el ambiente y toda una serie de *saberes* sociales son importantes y valorados. Por lo tanto se trata de una práctica en la que la forma en la que te vistes y cómo y con quién vas comienza a jugar un rol importante y es una forma performativa de ocupar el espacio y formar parte de la multitud que lo habita. Se trata también de una práctica que requiere de un gasto económico mayor, dado que los *clubs* de este sendero no tienen precios para estudiantes. La ciudad que concentra la mayoría de lugares musicales para este sendero es Sopot. Y por último encontramos el *sendero melómano*, es decir aquel que se conforma a través de las prácticas en las que lo más importante es la música y sobre todo tener la posibilidad de disfrutar de música en vivo. Aunque los locales de los melómanos están bastante bien repartidos en el conglomerado de Trójmiasto, Gdynia cuenta con algunos de los lugares más representativos para este sendero, los informantes han explicado esto diciendo que al ser Gdynia la ciudad más joven de las tres y la que tiene el perfil más industrial han tenido que hacer un esfuerzo para generar su propia oferta cultural y lugares musicales. Así algunos de los conciertos más importantes que se han hecho en Trójmiasto han tenido lugar en Gdynia<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> En el Anexo II se pueden ver algunas fotografías que ilustran tres lugar musical que pertenece

Presentaremos 2 mapas creados en el seminario de investigación como punto de partida para ir elaborando el mapa de prácticas musicales de jóvenes universitarios en Gdansk, Sopot y Gdynia. Estos mapas están hechos desde la perspectiva personal de 2 estudiantes que participaron en el seminario de investigación que dirigí durante mi estancia en Polonia. Nos encontraremos con mapas creados libremente por los estudiantes en los que se puede ver la situación espacial y en algunos casos algunas referencias más que ayudan a entender rutas familiares. Estos mapas están acompañados de una serie de notas en las que se explica cuáles son los lugares musicales que aparecen en los ellos.

Este ejercicio hecho por los estudiantes me parece relevante a la hora generar las primeras referencias para una cartografía de las prácticas juveniles, pero sobre todo porque están construido desde las propias experiencias y gustos. Justo después de la presentación de los dos mapas elegidos, añadiré un apartado que está construido a partir de entrevistas individuales con los estudiantes y en el que se indaga más sobre sus prácticas concretas y formas de vivir los lugares musicales. Por último encontraremos el bloque antes mencionado, con el que completaremos este mapa a través de las experiencias de un músico residente en Gdansk, el programador y responsable de uno de los clubs de música que todos los jóvenes han mencionado y los discursos de un par de jóvenes trabajadores.

Para facilitar la comprensión espacial de éstos mapas de prácticas y rutas musicales presentaremos un mapa de las tres ciudades y haré una breve descripción de las características de cada una de las ciudades. También explicaré cuáles son las distintas formas de transporte público y comunicación que unen a las tres ciudades.

---

a cada uno de los senderos identificados.

Gdansk es la más antigua de las tres, cuenta con un astillero y un puerto industrial y un casco antiguo que ha sido reconstruido casi en su totalidad después de la Segunda Guerra Mundial y que hoy es la más importante atracción de la ciudad. Sopot es una ciudad balneario que ha tenido momentos de esplendor a lo largo de la historia, cuenta con un sanatorio y baños termales. Actualmente es famosa por tener el muelle de madera más largo de Europa y ser la sede del festival de la Canción en la Ópera del Bosque desde 1961 y de haber acogido el primer festival de Jazz Polaco en 1956. La ciudad más al norte es Gdynia solía ser un pequeño pueblo pesquero casubio, pero por razones estratégicas se decide en 1920 que se construya un gran puerto y astillero en su costa, en 1925 se hace un plan para construir la ciudad, hacer una nueva estación de tren y oficina postal. Así esta es la ciudad más joven de las tres y desde el centro de Gdynia al centro de Gdansk hay aproximadamente 21 kilómetros de distancia. Esta distancia la recorre regularmente el servicio ferroviario llamado SKM (Szybka Kolej Miejska) en sus siglas que traducidas dirían Tren Rápido Urbano. SKM además une el centro urbano con poblaciones periféricas ubicadas al norte de Trójmiasto como Rumia, Reda y Wejherowo, esta última corresponde al final de la línea. En Gdansk hay también el servicio de tranvía que une varias zonas de la ciudad a través de una compleja red. Por último están las diferentes líneas de autobuses urbanos e interurbanos. Es decir hay algunos que funcionan dentro de los confines de cada una de las ciudades, mientras que hay algunos que siguen rutas que van más allá del confín municipal. Es popular entre los jóvenes transportarse en bicicleta y existen varias ciclopistas. A continuación un mapa de las tres ciudades y su costa.

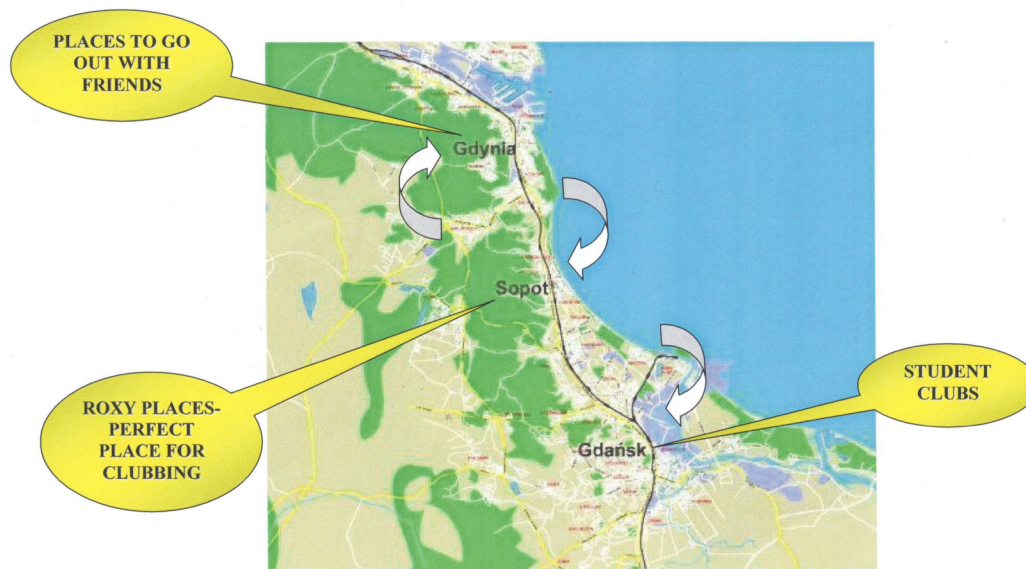


Mapa 1. Trójmiasto. Gdansk, Sopot y Gdynia.

El primer mapa que presentaremos contribuyó para pensar los 3 senderos principales y a agrupar algunos lugares musicales a partir de su correspondencia con cierto tipo de prácticas musicales. De la misma manera este mapa está acompañado de una pequeña descripción que ayuda a definir el perfil de los habitantes de los lugares musicales señalados. Considero que es un mapa que ilustra muy bien la clase de trabajo que hicieron los estudiantes con quienes se trabajo este apartado, y por lo tanto aporta elementos para entender cómo y desde dónde se construyó este mapa de prácticas musicales de Gdansk, Sopot y Gdynia que presentamos en la siguientes páginas. Por último diré que estos dos mapas que sirven como punto de partida para construir el mapa de prácticas musicales en Trójmiasto, son dos ejemplos de varios otros que aportaron también elementos de discusión



en el seminario, y que aunque no serán presentados en este apartado, sus aportaciones están reflejadas en el mapa global que ahora presentamos.



Mapa 2. Mapa de ubicación de tres distintos senderos en Trojmiasto. (Kasia)

En el Mapa 2 Kasia ubicó 2 de los 3 senderos que mencionamos antes y también marca con una línea oscura la línea de tren rápido que une a las tres ciudades, KSM. Este servicio de transporte es el más usado por los estudiantes para desplazarse en la ciudad. En su mapa, Kasia hace una apuesta por organizar las experiencias de los jóvenes estudiantes de manera diferenciadas así Gdansk sería el escenario principal del sendero de los estudiantes. Nos referimos a lugares baratos de fácil acceso, alguno de ellos están propiamente a unos pasos de la parada del SKM o justo en los sótanos de los dormitorios de estudiantes. Señala lugares musicales que pertenecen a lo que ella llama clubs para estudiantes.

**JASKOWA 14-** this club is situated in the heart of Gdansk. Jaskowa is a new developing club with all sorts of music played in. Each day there is different kind of music played so everyone is able to blend in. Beginning with hip hop music through dance and club music, pop music and ending with concerts of well-known polish performers. It is a place made for students and people who look for company. It is a place to go with a friend and look for a partner for dancing all night with.

**KWADRATOWA-** it's a typical student club aimed mainly if not only at students. It offers great fun with peers dancing around. It is a place to go and integrate with people from university (students). You can meet easy-going and cheered people who go there to wind down after a hard time at university. At certain days of the week there are concerts of famous polish performers.

**AUTSAJDER-** another typically student club situated near Kwadratowa in surrounding of student houses. It is very popular with students all around 3-city. It offers cheap beer, good pop, dance and hip-hop music. A place to go with a group of people to dance and chat.

**PIEKNI MŁODZI I BOGACI-** the name of the club speaks for itself. It means more or less "The bold and beautiful"- like the title of a famous American soap-opera. This is a place to go for young people to dance drink and chat. The music played there is mixed. At certain days of the week a chosen type of music can be played in.

**MIASTO ANIOLÓW-** it's a very modern and interesting place to go. Miasto Aniolów (the city of angels- like Los Angeles) is situated in the middle of the old city in Gdansk over the Motława River. It's a very spacious club for more than 800 people. The kind of people one can meet there are: students, middle-aged people and singles. It offers all kind of dance and pop music.

**ZAK-** Is a student club. It organizes a lot of interesting parties, concerts and performances. Unlike others Zak gives an opportunity to subscribe into special Film meetings- where people can come and share their ideas, interests and opinions. It is mainly visited by artists, people with certain interests and normal students.

En este listado hecho por Kasia ella hace un intento por caracterizar los lugares musicales de sociabilidad entre estudiantes universitarios. Desde esta breve descripción también nos permite ver

que algunos lugares musicales permiten la interacción con personas que pertenecen a otros senderos. También reitera la importancia que tiene la cercanía de los clubs para estudiantes de los edificios de residencias estudiantiles, lo que explica que tres de los clubs que ella ha mencionado estén bastante próximos entre sí. El segundo grupo de lugares musicales, ubicados en Sopot, para Kasia están más relacionados con la práctica del clubbing. Eso quiere decir que hay una serie de elementos que entran en juego: la calidad de la música y la propuesta de los DJ, el estilo de vida que se espera encontrar entre los habitantes de los lugares musicales.

**MANDARYNKA**- It is a very famous club not only in Sopot and the whole 3 city but also in Poland. It is said that especially during summer time many famous people go there for a party. It is situated in the heart of Sopot on Monte Cassino street therefore anyone can easily reach it. Mandarynka is a place where house and club music is played. Generally the music it is mixed live by DJ's. It is a place especially for young people however you can also meet more mature ones over there as well.

It has 3 levels on which there is different kind of music played. The first floor is meant for chatting with friends and drinking. The second and the third one are for dancing. In addition Mandarynka offers a lot of interesting annual parties like "Zmiana dech" which in translation sounds "The change of boards". It's held twice a year before summer and winter time. Those kind of parties are extremely popular with active young people who like skiing, snowboarding and surfing. There are also concerts and other interesting parties. Mandarynka is crowded with people especially during weekends when young people go out clubbing and having fun. It is just the place to be in order to see the variety of people partying. Just recently a lot of foreigners and smart looking guys go there in order to pick up on girls and get to know some interesting people.

**SOHO**- I would call this a sister- club to Mandarynka cause you can meet very similar people over there. It is a very small and exclusive club for young people, students who like beats of house and club music mixed. The atmosphere there is very pleasant however it may be annoying whenever a bigger party is thrown over there. It seems too small for the amount of people interested in spending time over there. However all of them seem out-going and friendly. SOHO is a place to go with a group of friends for a nice chill out. It is extremely popular with surfers in the summer and active skiers and snowboarders in winter.

**SFINKS**- It is a very popular club with drum'n'bass, house and chill out music played in. It is a very spacious club which offers a lot of "freedom" inside. It is made for so called artists but also for young and active people. Every weekend there is something new going on. They invite foreign DJ's to come and play. Such parties often attract a lot of people who want to chill out after a hard week of labour.

**SPATIFF**- This club is basically aimed at mature, middle-aged people. There are interesting parties held, concerts of famous polish bands etc. The interior is kept in an old, forgotten communistic style with specific items for this period of time. Some claim it is a place to be for lesbians and gays.

**PARADOX**- A typical club for 16-17 year old with different kind of music: beginning with hip hop, rap and ending with dance and club music.

**VIVA CLUB**- It is a club aimed at people who like club music, dance music and techno music. You can meet all sorts of people there. And from every age : from 15-16 to late 50s. Viva club is very popular in the summer as it is possible to party on the beach nearby. A lot of people go there to pick up on young girls, aiming at one-night stand. It is also known as a place to take drugs in. It is mainly because of the music played there (techno). Viva has two levels. It's a very big club with a lot to offer (different kind of music). They also organize parties with foreign DJ's performing.

**UL FASION CLUB & RESTAURANT**- It is a new club and restaurant, a place to eat and party in Sopot. The interior is made in a very up-to-dated style. With disco lights and other interesting solutions that grab client's attention. It is aimed at older, rich people however you can meet students there as well.

**CAFE FERBER**- It's also a new place where to go out in Sopot. It offers a great variety of professionally prepared drinks. People go there to chat in a nice environment where subtle music plays in the background. In the evenings it is crowded with all sorts of people who are coming to drink, chat and listen to club music.

**KOLIBA**- It is a typical student club in Sopot. A lot of private parties are held there. This club differs substantially from the others as the interior is kept in an ambient style. It is characteristic to South Poland

(mountains) where houses are built in a style called “góralski”. It is a bit of the mountains over the sea. Maybe because of this unusual surrounding this club attracts people so much. People can go and dance to pop and dance music.

En este bloque de lugares musicales descritos por Kasia, se pueden identificar algunos elementos de la práctica de clubbing que la separan de las fiestas del sendero de los estudiantes. El Dj, y el prestigio que este tenga es importante, en su descripción podemos suponer que el hecho de que sean Dj con trayectoria internacional también le da un valor añadido. Estamos hablando de los diferentes elementos que general el capital subcultural del que habla Thornton (1997). En este bloque, también podemos ver de qué forma la práctica del clubbing atrae a diferentes tipos de multitudes, y que se van perfilando por la edad, las otras aficiones que terminan de dibujar el estilo de los asistentes, el poder adquisitivo, entre otros factores. Por último destacar que el uso de drogas aparece por primera vez en este bloque relacionado con formas de disfrutar la música y hacer la fiesta. En el imaginario construido por los jóvenes estudiantes encontraremos una clara imagen de la música techno asociada al consumo de drogas y a una multitud violenta, por lo general de clase obrera. El último bloque de lugares musicales que propone Kasia es el que se ubica en Gdynia que es dónde está ubicado el Departamento de Geografía Económica en el que desarrollamos el seminario de investigación. En este bloque Kasia encontró más dificultades para aprehender una práctica musical concreta o principal, pero igualmente eligió un conjunto de lugares que a ella le parecieron relevantes.

**POKLAD**· this place is very popular with students together with adults. People can dance to all sorts of music: dance, pop, 80s, 90s, samba, rumba. However the thing that probably makes this place so popular is the appearance. Inside the club there is a big replica of a big ship together with characteristic items: ropes, hooks etc. All these just make a perfect climate to dance and have fun in. Moreover Poklad is famous for it's Karaoke nights, which are held every week. People go there to drink

and wind down together with friends. Moreover Poklad makes it's timetable more colorful thanks to interesting concerts of foreign singers and performers of jazz music.

**ELYPSE CLUB**- is a new club in Gdynia for all sorts of people who like strong beats of club music. People can, both drink here, talk with friends and dance.

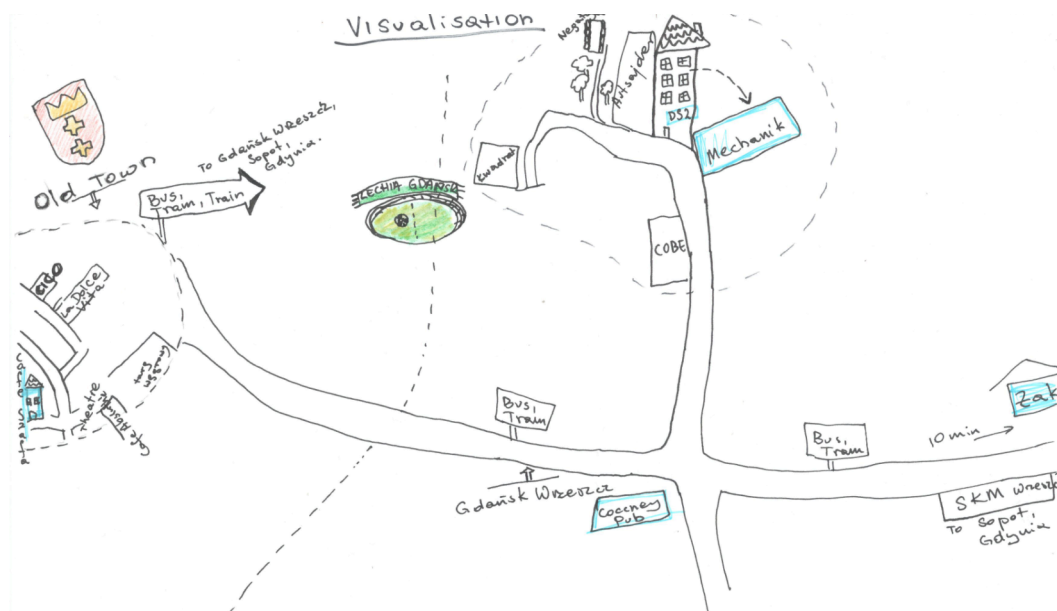
**UCHO**- is a very exclusive and interesting place to go in Gdynia. Ucho is especially known for it's almost everyday concerts. It is aimed at young people and fans of certain kinds of music. People can go there both to have fun and chat. One thing that distinguishes Ucho from other clubs is the fact it's not only a club itself, it's a place of meeting for the fans of bands as well. People can see exhibitions there and get to know something more about their favorite band.

**BOOLVAR CLUB**- it is a club for young people that like to spend time in a nice atmosphere with good drink and in nice company. It is a sort of Mandarynka but in Gdynia. People like going there because the club offers good dance, house music combined with outstanding interior. It's the place to go partying with a group of friends.

En este último bloque Kasia refleja la diversidad de lugares que ella frecuenta en Gdynia, no los organiza como en los primeros dos bloques en donde el acento es una forma de experimentar con la música, definiendo senderos concretos. Sin embargo sí que logra explicar a algunos de éstos lugares en la lógica del clubbing y de los lugares musicales para estudiantes. Así Boolvar club se compara con Mandarynka, y Poklad es visto por ella como un lugar para estudiantes. Me gustaría destacar sobre todo la forma en la que describe a Ucho. Kasia dice que Ucho es un lugar exclusivo y especial refiriéndose al hecho de que este lugar musical es escenario de prácticas que provienen del sendero melómano: “es aquí donde los fans de los grupos se encuentran”. Ucho es un lugar musical en el que la gente va a escuchar música de buena calidad, en el que puedes conocer a personas que tienen el mismo gusto musical e interés por conocer gente con la que comparte el mismo gusto musical. Para el sendero

melómano Ucho es un lugar musical importante, pues se trata de un lugar que cuida la programación musical. Un lugar que quizá no invierte, como lo hacen los lugares de clubbing en generar una experiencia relacionada con la atmósfera y el estilo de vida de las personas que habitan el lugar, pero para el que la música tienen una centralidad prioritaria. Esa es la razón por la que muchos de los jóvenes que conforman el sendero melómano, quienes muchas veces combinan sus prácticas de consumo musical con las de producción musical sueñan con tocar alguna vez en el escenario de Ucho.

El siguiente mapa hecho por Magda se centra especialmente en la ciudad de Gdansk y localiza dos principales zonas en las que se concentran lugares musicales. Y a partir de ahí describe algunos de los lugares que ella ubica, pero además toma el tiempo de describir algunos lugares a los que ella iba y que ahora ya no están en el mapa musical de Gdansk.



Mapa 3. Visualización de 3 zonas de lugares musicales (Magda)

En este mapa Magda ubica una zona de lugares musicales que está en el casco antiguo de Gdansk. En ella ubica sobre todo lugares musicales que frecuenta y que le gustan. El otro espacio que delimita es

la zona en la que están los locales para estudiantes. Y finalmente un par de lugares que están cerca de los accesos al transporte público. Antes de pasar a las descripciones que acompañan este mapa, me gustaría destacar otros elementos que ella usa como referencia en sus mapas. El primero y más sobresaliente es el estadio de fútbol del equipo local Lechia Gdansk, este es un espacio simbólico muy importante en el escenario de la cultura popular de la ciudad. También genera tensiones y distancias con respecto del equipo de fútbol de Gdynia, Arka Gdynia. Por otro lado, aunque muchos estudiantes son aficionados al fútbol y seguidores de alguno de los equipos locales, ellos suelen generar un discurso en el que toman distancia de los fans del fútbol o hooligans que por lo general gustan del techno, usan drogas y son propensos a la violencia. El otro elemento es la ruta que ella marca que va desde el centro a la zona de los locales para estudiantes o que continua en dirección de la zona de Gdansk llamada Wrzeszcz que es donde se ubica otro local que ella menciona, pero también algunas de las instalaciones de la Universidad de Gdansk y de la Universidad Técnica de Gdansk. Wrzeszcz podría pensarse como el centro moderno de la ciudad de Gdansk. Cuenta con una estación de tren de larga distancia y es el punto de salida de varias líneas de bus en la ciudad. En esta zona también se construyó el edificio de la Ópera y un centro comercial. En ese sentido el casco antiguo de la ciudad al ser uno de los principales atractivos turísticos de la ciudad, intenta conservar el estilo original y característico de la ciudad de Gdansk y no le da espacio a equipamientos o instalaciones comerciales de este tipo. En el casco antiguo de Gdansk Magda señala 3 lugares musicales. Y los describe de la siguiente forma.

**Café Absinthe**- it is in the center of the old town. It's famous because people dance on the tables. It's a small place, but you can meet there foreign tourists.



**Café Szafa**- It is just a few minutes away from Cafe Absinthe. This is one of my favorite places. There you can meet people from the local theatre and music scene.

**La Dolce Vita**- from the same owner of Cafe Absinthe, but with a completely different target. In this place you can drink good alcohols. It's not a place for students.

En este bloque de lugares, todos ubicados en el casco antiguo de la ciudad, se puede percibir la influencia que tiene el turismo en la transformación del casco antiguo. Algunos de los lugares que ella frecuenta están siendo frecuentados por turistas y otros están pensado para personas con un poder adquisitivo más alto. Por lo tanto los estudiantes acuden sólo a algunos de los lugares musicales que hay en el centro.

En el siguiente bloque encontramos algunos de los locales que están en el sendero que construyen las prácticas musicales y festivas de los estudiantes. Ella ubica geográficamente ese polo en el que se concentran la mayoría de ellos.

**Mechanik**- it's one of my favorite places. But it's not as good as it used to be. I miss the concerts and djs events that they used to organize.

**Autsajder and Kwadrat**- These are 2 places for students. I have been there a few times. I really cannot understand the reason why these two places are so popular and well recommended. They have just cheap beer.

Magda expresa que estos lugares musicales que reúnen principalmente a los estudiantes son lugares que ella no termina de entender por qué la gente los frecuenta tanto. Es decir que no son lugares que congregen a su multitud a través del gusto compartido por la música, o de la distinción que se construyen en la práctica del clubbing, sino que parece más bien que son lugares que lo que permiten es el acceso generalizado de jóvenes estudiantes para encontrarse con otros estudiantes. Si a eso se le suma la cercanía con

los dormitorios de estudiantes, el resultado que tenemos es de lugares que se construyen sobretodo a través de la sociabilidad de jóvenes estudiantes que comienzan a gestionar sus prácticas sociales en el contexto del ocio nocturno. Los últimos dos lugares que mencionó Magda en sus notas son uno que está fuera de estas dos zonas y otro más que ya no existe, pero que ella recuerda de manera especial.

**Zak-** this place is a club, a pub, a cinema. It's a place for students and for cultural events. You can find here a lot of good jazz concerts and alternative events.

**Coton Pub-** it doesn't exist anymore, but it was my favorite place. It was quite underground. A place where I could meet the same people. The music playing there was mainly jazz and they had very bad beer, but still it had some magic.

Coton Pub para Magda era un lugar en el que la música, la gente y el tipo de experiencia, no necesariamente lujosa, hacían de este lugar un lugar en el que ella se sentía cómoda. El otro lugar que también Kasia había mencionado el club estudiantil Zak que Magda presenta más como un centro cultural universitario es un lugar que está fuera de la zona de los lugares para estudiantes y aunque sus principales habitantes son estudiantes, parece que efectivamente por las prácticas que se llevan a cabo en este lugar es distinto del lugar para estudiantes con cervezas económicas.

Estos dos mapas son útiles para poder ubicar los 3 senderos musicales que hemos encontrado entre los jóvenes estudiantes universitario de Trójmasto. Ahora me gustaría poder añadirle un poco de movimiento y dinamismo a estos ejercicios cartográficos explicando algunas de las prácticas musicales de estos jóvenes a través de las que ellos se sirven para poder ubicarse y significar los lugares que encuentran y construyen en su entorno.

Desde las experiencias con música los jóvenes generan diferentes espacios de sociabilidad que van cambiando de acuerdo a sus intereses y momentos vitales. Así en algunas ocasiones los lugares a los que asisten son importantes en la medida en la que estén habitados por su propio tipo de gente, pero también hay para quienes la música es lo que define el lugar al que van.

Two of the clubs where I used to spend time are now closed. Rock Underground and Orbital. Both were in Gdansk. Today I'm only going to Ucho. There they organise quite good concerts. Nowadays I don't go very often to clubs because most of the ones I like are now closed and my partner don't like very much my music. We are going to cinema, out for long walks or on trips...

(Konrad)

In Gdansk there was great pub, The Underground. But now there is other pub in its place, Szafa.

(Kasia)

I didn't pay as much attention to the music played in clubs as much as spending time with my peers. We could chat and dance a lot. Have fun together.

(Marta)

Para Konrad la música es el eje principal para elegir el lugar al que va. Él sigue buscando lugares en los que puede disfrutar de la música que le gusta, a pesar de que algunos de los lugares musicales en los que la encontraba hayan ido desapareciendo en la oferta de lugares musicales de la ciudad y que él tenga que comenzar a ocupar el tiempo de ocio para hacer otro tipo de actividades con su pareja pues no comparten el gusto por la misma música. Un ejemplo distinto lo explica Marta para quien la música era un elemento secundario, siempre que ella pudiera pasar tiempo con su grupo. Encontrar un lugar en el que pudieran divertirse juntos era lo que motivaba la elección. Con respecto a cómo comienzan a usar el espacio público y los lugares

musicales que hay en su ciudad Daria nos explica que los primeros conciertos a los que asiste lo hace en compañía de su padre.

The first concert that I ever been was in centre of Gdynia, in Skwer Kosciuszki, there was a polish band playing. I went there with my family when I had 11 years old. The first concert without adults, but with my friends was when I was 15 years old.

(Daria)

I have started to go to clubs when I was in secondary school. I liked it very much but my parents did not. I had my favorite club “Underground” where music I preferred was played. I have been going to the concerts with my friends also in secondary school.

(Eliza)

En cambio Eliza parece haber compartido sus primeras experiencias en conciertos y saliendo de fiesta con compañeros y amigos del colegio. Para ella y sus amigos buscar lugares en los que se pudiera escuchar si música preferida era algo importante. Y lo mismo le sucede a Konrad y a su grupo de amigos quienes encontraron en dos lugares musicales la música que les gusta, aunque ahora ninguno de esos locales existen.

Music in clubs Like Orbital or Rock underground was good for me and my friends.

(Konrad)

Estos cambios en el paisaje musical de la ciudad configura nuevas posibilidades de agregación. Marta explica que los lugares a los que ella va son lugares que no existían hace 5 años, y según ella son el escenario perfecto para personas de su estilo. Es probable que la aparición de estos nuevos lugares y los nuevos estilos esté relacionada con las transformaciones sociales que se han ido dando desde la década de los 90 con la llegada de la democracia y un giro cultural muy importante.

The clubs I am actually going to are new. They didn't exist 5 years ago. They are aimed at young energetic people. The interiors are in futuristic

style. These are places with club and house music. I particularly liked one place in Indian style that used to be in Sopot. The atmosphere there was amazing. People could relax thanks to the Indian music played in the background. Moreover the club offered some oriental specialties.

(Marta)

I used to go to Parlament, but not any more, the atmosphere in the club changed. When I used to go to a club, well basically I choose a club because of the music, but different music brings different kinds of people to clubs, and that's also very important, that the people you make party with. You know what I mean... The difference was because at the beginning there was much more hip-hop, it was a very popular music at that time in Poland, and there were a lot of underground groups and artists, this culture was really gathering in Parlament in former years, I don't know maybe 3 or 4 years ago. But it's not there any more so I just quitted. Now the people that go to Parlament are just going there to show how much money they have... I'm not even sure if they are still playing Hip-hop there, but the people just followed that place because that was trendy and they just dress up like if they liked the music, but they just don't understand anything about it.

(Michalcos)

Para Marta es importante la existencia de estos nuevos lugares que le permiten tener una experiencia interesante más allá de la música, como es la posibilidad de comer comida asiática, y aunque ella sabe que en su conjunto estas prácticas definen un estilo de vida, se trata de un estilo que de momento ella no nombra. En cuanto a la transformación de los lugares, así como Marta logra encontrar cada vez más lugares en las que se siente cómoda y que van bien con su estilo y forma de *salir*, Michalcos se encuentra en el sentido opuesto, el ha notado cómo un lugar que le gustaba especialmente y que durante un tiempo fue un lugar de encuentro para muchas personas que seguían la cultura hip-hop, luego lo que hacía que la gente se reuniera en ese lugar se transformó, y Michalcos dejó de sentirse cómo en ese lugar que él consideraba está comenzando a estar ocupado por prácticas que en las que él no se reconoce.

En la medida que los lugares musicales y sus prácticas ayudan a pensar a los demás, podemos ver como estas proyecciones del imaginario configuran la opinión que nos hacemos de las personas que habitan un lugar musical. Michalcos hace, por ejemplo, una clasificación del tipo de chicas que se puede encontrar en depende qué local de música.

I'm sure that there are different types of girls in different clubs, usually there are not many girls in the *drum'n'bass* club where I go. Well that is because people go there, like me basically to dance and not to pick up girls. There are other clubs where people go more to pick up, but in those places neither the music nor dancing is the most important thing. Places like Viva are this kind of places where music is not that important.

(Michalcos)

La elección de lugar se hace en base a lo que se desea hacer, o con quién se *sale*. Michalcos está sobre todo interesado en bailar y le interesa poder hacerlo con cierto tipo de musica y ambiente, poer esa razón no iría a un local como Viva. Eliza gestiona esa elección de forma similar, ella está en pareja y cuando salen juntos suelen salir a pubs con más amigos, en cambio cuando sale con sus amigas lo que le interesa es bailar entonces no van a un pub, sino a clubs en los que ponen musica que les guste.

When I go with my partner and his friends, we go to the pub. When I go with my friends from secondary school we go to clubs to dance.

(Eliza)

La elección del lugar en el que encuentras tu estilo o tu forma de hacer la fiesta es fundamental para pensar los límites de tu propia identidad y la de aquellos de quienes deseas distanciarte. Aunque desde fuera pueda parecer que las prácticas musicales y de ocio puedan ser muy similares en un lugar musical y otro, las diferencias, por sutiles que sean son muy importantes. Y marcan límites que en las geografías sociales del espacio juvenil son muy claras.

[There are] different kinds of clubbing, because people going to Paprika or Mandarynka are not going to PMiB, they are not connected to those places. This place could be dangerous, because people there tend to be aggressive. The crowd of this place are from lower class. In these places they listen to simple techno music. They guys there have short hair, or shaved, there aren't any with long hair for sure. They look aggressive and dumb. They watch viva, and they are basically listening to things that are promoted by media.

(Tomek)

El discurso que los jóvenes estudiantes tienen sobre otras formas de salir por la noche construyen una imagen del otro como un individuo alienado, violento y con quién lo mejor es estar lo más lejos posible. Musicalmente hablamos de los amantes del *techno*, las fiesta con ésta música en clubs, que aunque se pueden parecer a los del sendero del clubbing de los jóvenes estudiantes están situados en otros espacios geográficos.

I heard about some places where football hooligans go, so I have never been there. I don't remember the name, but I heard that it was somewhere near the centre of Gdynia. They listen to techno and trance there are many drugs, and I'm not interested in that.

(Mateuzs)

Cockney club! There was this place, where almost every month someone was stapled with a knife. This places are most of time playing techno and there are lots of drugs too.

(Michalcos)

Otro elemento que se asocia a estos otros senderos musicales, periféricos, es el uso de drogas. Tanto los jóvenes estudiantes como el mismo organizador y programador del Club de Música Ucho coincide con la asociación del *techno* y las drogas. Es esa una de las razones por las que ellos no programa fiestas con este tipo de música.

Techno party we have never organised. If they want to do something with that kind of music in our place, they will need to play to us everything. Because the people that listen to that kind of music use to many drugs. Club music, we don't do this, if someone what us to put that they will need to pay special money for that.

(Majster)

El programador de Ucho este local que se ha posicionado como uno de los lugares musicales más importantes del Trójmiasto por otro lado aporta una anécdota que genera por lo menos una interesante mirada sobre la permeabilidad de los gustos y la inevitable influencia de la música pop que se escucha en la radio y en la televisión. El se refiere al Disko Polo un movimiento musical que se origina en el medio rural polaco en el que aficionados producen canciones de música electrónica que luego se hacen muy famosas. Es un genero musical muy mal considerado: baja calidad musical, las letras de las canciones son muy simples y la puesta en escena de los autores suele ser bastante exagerada en su intento por parecer estrellas de la música.



Imagen 1. Escaner de la revista Naj.

Es un tema que da para hacer un análisis profundo, al que no entré en este trabajo, pero en la revisión que hice en revistas de música pude notar cómo los creadores de piezas musicales de *disco polo* aparecen en estas publicaciones junto al equipo tecnológico del que se sirven para



hacer música, a diferencia de otros artistas que quizá habrían trabajado más en una puesta en escena artística o vinculada a algún estilo de vida, así pues en la entrevista a los integrantes del grupo de disco polo Top One, ellos se presentan en fotografías en su estudio, como si necesitaran legitimar la profesionalidad su trabajo y el valor de su música.

A propósito del lugar marginal y de “mal gusto” que ocupa el disco polo en general, Majster explica como reaccionó un grupo de jóvenes que asistieron a Ucho para una noche de Metal cuando el DJ comenzó a poner música disco polo.

The people say disco polo is cheap. But we had a very funny situation. It was a Metal Disco Night, and they start to play only Metal music. In the floor there were only 4 persons dancing, everybody else was just sitting around. Then the DJ played Discopolo and everybody start to dance and sing. If you ask to people, everybody will say that they do not listen to disco polo, but then they dance it, and even know the songs lyrics (laughs). I think the reason is because the music is very funny and easy to sing.

(Majster)

Con esta imagen de jóvenes metaleros bailando y cantando canciones de disco polo le pedí a Majster que reflexionara sobre las personas que él cree que no les interesa venir a Ucho, después de un momento de reflexionar, él señaló a los amantes de la música clásica, pues Ucho no es un club en el que se puede tocar esa clase de música.

Young people that won't like to come to Ucho, I guess that we are talking about the very few that only listen to classical music, because we don't play that.

(Majster)

En la entrevista asistida<sup>21</sup> que hicimos con un par de jóvenes trabajadores, de cabezas afeitadas y cuerpos musculados, en un barrio

---

<sup>21</sup> Se trata de una entrevista en la que dos educadoras de un proyecto social de educación no formal y ocio educativo que interviene en Chylonia ayudaron a concertar. Dos educadoras, los dos jóvenes (Tomek y Oscar) y yo pasamos un poco más de una hora charlando de forma triangulada, pues Tomek y Oscar no hablan inglés y yo no hablo polaco. Así esta entrevista

periférico de Gdynia llamado Chylonia. Cuando les pregunté sobre sus prácticas musicales ellos confirmaron algunas de las ideas que los estudiantes habían planteado. A ambos les gustaba la música techno, preferían las fiestas en casa en dónde pueden tomar más sin gastar tanto, aunque también les gusta ir a celebrar a clubes después de los partidos de fútbol sobre todo si todos sus amigos van. Cuando les pregunté a qué lugares solían salir, me hablaron de un par de locales en Gdynia y uno en otra población al norte de Gdynia en dirección a Wejherowo. También mencionaron a Sopot, la ciudad del clubbing por excelencia. Cuando les pregunté sobre los locales a los que les gusta ir en Sopot mencionaron sobre todo el hecho de que aunque a ellos les gusta ir por ahí, a la gente de ahí no les gusta la gente como ellos. Cuando les pregunté qué tipo de música no les gusta ambos mencionaron el rock, el hip-hop y el metal. Por lo menos Tomek dijo que en ese momento de su vida no le gustaba, que quizá en otro podría comenzar a gustarle. Si a ellos les gustaban los lugares de Sopot, en los que ellos no eran aceptados, les pregunté sobre los lugares que a ellos no les gustan. Después de pensar un poco mencionaron Ucho. ¿Por qué no les gusta Ucho? fue mi siguiente pregunta. Ambos dijeron que la música no les gusta y que tampoco la gente que hay en ese lugar. Ellos dicen que ese lugar está lleno de jóvenes con el cabello largo, no largo como el mío –que ya es bastante más largo que el de ellos dos que van casi afeitados- mucho más largo. Su descripción correspondía a la estética de los seguidores de rock y sus variantes, jóvenes que podían tener el cabello largo, pues aún no necesitaban un cuerpo que se presenta al mercado laboral, que quizá tendría poca tolerancia con una melena roquera. ¿Han ido alguna vez a Ucho? Los dos contestaron de forma negativa. Pero me explicaron que tienen amigos que han ido y no

---

que no aceptaron que se hiciera grabada, esta reconstruida a partir de notas y posteriores conversaciones con ambas educadoras.

les gusto porque la gente en ese local tienen algunos hábitos extraños como bailar *pogo* y otras formas agresivas de comportarse, y a ellos no les gusta eso. Esa es la razón por la que ellos no van a Ucho.

.....

Para terminar este mapa musical de Trójmiasto me gustaría añadir el relato de Krzysztof Topolski, un músico y artista contemporáneo que realizó una performance en un centro cultura del Wzreszcscs en el que usó música y voces de jóvenes polacos inmigrados en Reino Unido. Tuvimos una conversación que tenía que ver con su trabajo como artista y sobre la forma que él veía la escena musical actual de Trójmiasto. Pero la anécdota que más atrapó mi atención fue el relato de su llegada a Gdansk desde su pequeña ciudad natal del este de Polonia. Él ya estaba interesado por la música, y llegaba para estudiar en Gdansk con escasos 20 años. Uno de los primeros eventos musicales a los que asistió fue un concierto con el que dio inicio un movimiento musical que creó la escena musical del Yass, una forma local de jugar con la música especialmente con el jazz. A la cabeza de este movimiento un jazzman de renombre internacional Mikolaj Trzaska, activo hasta la fecha en la escena del Jazz internacional.

Mikolaj Trzaska was behind the idea of promoting Yass. This movement took a very strong impulse in late 80s, we are specially speaking about 1989, when the change of regime. I came to Gdansk from a small town of Poland and attended a concert organized by Tzaska and his people. That was a very important concert in my life, it was something like an experimental music concert, but anyway lots of people attended, there was something like 300 people and the best was that the ambience was like cabaret, there were some poets in the group too, so between songs they were reading and making jokes. But the best was that they showed a different way to play jazz. Old jazz musicians were also there and they were actually criticizing their way to perform, because they use a lot of improvisation. It was connected to another movement called tot-art<sup>22</sup>. So

---

<sup>22</sup> Un movimiento artístico con tintes anarquistas y dadaístas que tuvo lugar en Gdansk. Este

always Gdansk was connected to Yass music. Before that I was thinking that Jazz is only for people from schools, with higher education but then I got the feeling that jazz could be for everyone.

(K. Topolski)



# **Solo**

## *Historias de Vida Musical*



## ***Capítulo 5.***

### ***Historias de Vida Musical***

“quan parlem de nosaltres mateixos, o d’altres, ens construïm com a subjectes individuals i socials que actuem, pensem i sentim. Quan recordem, ens pensem en passat des de la immediatesa del present i aleshores tota una gernació de records s’amunteguen i s’encadenen en el nostre pensament com a resultat d’aquest procés rememoratiu específic. Quan comuniquem ‘la nostra història’, espais, temps i situacions passades adquireixen una vida present, com a seqüències cinematogràfiques, i ordim un guió per explicar ‘la nostra vida’, o una part, recordant, oblidant, obviant o recreant en funció d’allò que volem comunicar en aquest instant precís i de l’interlocutor a qui ens adrecem; i fruit d’aquest moment i d’aquest procés sorgeix un relat únic i irrepetible.” (Prat et alii, 2004: 22)

Este capítulo está compuesto por dos partes, la primera retoma algunas de las reflexiones que hemos hecho en el segundo apartado del capítulo 2 en el que comenzamos a presentar nuestra propuesta de trabajar desde las trayectorias biográficas, y esta vez profundizamos e intentamos demostrar la profundidad de análisis en las prácticas musicales que nos permite este acercamiento. Después presentamos una guía de lectura de las Historias de Vida Musical (HVM) que pretende subrayar los elementos más relevantes o acontecimientos críticos (Abrantes, 2013) para comprender la lógica a que se usó para confeccionar y organizar las HVM. Y por último las cuatro HVM que se desarrollan en parte o totalmente en los contextos antes cartografiados. Estas 4 historias de vida musical son el resultado de un proceso de análisis e interpretación a partir de las experiencias en relación con la música de 4 personas a lo largo de su biografía. Son 4 historias



independientes, que sin embargo cuentan con momentos de cruce, unas veces marcados por compartir un espacio geográfico, el gusto por un artista o por contar con experiencias de vida similares. El diálogo que se establece entre ellas hace emerger momentos de la historia social, percepciones de la juventud, distintos momentos en el desarrollo de la Industrias Culturales y el impacto que tienen las nuevas tecnologías.

### ***5.1- Historias de Vida Musical: guía de lectura***

Antes de entrar de lleno en las HVM, me gustaría hacer una nota para explicar de qué forma la entendemos como una propuesta analítica. Me gustaría comenzar por hacer una breve discusión sobre las implicaciones que tiene trabajar desde el método biográfico en las ciencias sociales y en qué forma resulta relevante para la propuesta de esta tesis. Malinowski (1973: 35-42) sostiene que las etnografías monográficas deben estar compuestas tanto del esqueleto (la organización más estructural) pero también de la carne y la sangre, es decir una visión menos estandarizada de la realidad social que incluya los sistemas normativos y las instituciones representativas, pero también una visión de la sociedad dinámica en la que estén incluidas las excepciones, las contradicciones y las variaciones. Esta pretensión de Malinowski solo es posible en la medida en que las ciencias sociales incorporen la subjetividad y la creatividad humana, que nos de entendimiento sobre cómo los individuos se relacionan con la estructura social, aportando su propia experiencia humana concreta. Frente a tal problema, Pujadas<sup>23</sup> (1992) propone una serie de reflexiones que se centran sobre los procesos de mediación y

---

<sup>23</sup> Además del trabajo de Pujadas sobre el Método biográfico (1992) se pueden revisar los trabajos de Bertaux, 1981; Denzin, 1989; Hoskins, 1998; Roberts, 2002; Arfuch, 2002; Abrantes, 2013.

retomando el trabajo del historiador alemán Niethammer (1989) sugiere que el concepto *bourdieusiano* de *habitus* puede servir de puente entre “la subjetividad expresiva de la conciencia y la objetividad construida de las estructuras” entendiendo el concepto de *habitus* como ese *baje individual* que se proyecta en su *praxis* y que es el resultado de la internalización específica de las estructuras y sistemas de valores socio-culturales, fruto del proceso de socialización (Pujadas, 1992: 11). La socialización es uno de los temas centrales y ha sido desarrollado por varios autores que son fundamentales como apunta Abrantes cuando dice que “Émile Durkheim (1975) presentó una visión de la socialización como el proceso a través del cual las generaciones mayores transmiten la cultura de una sociedad o grupo a los más jóvenes, permitiendo su reproducción en el tiempo.”(Abrantes, 2013:440) Aquí cabe repensar el rol que tienen las rupturas generacionales y el proceso activo de creación de sentido en el que lo socializado se reconfigura, y que tienen un rol central en la conformación del espacio social juvenil. Abrantes identifica, siguiendo los trabajos de Peter Berger y Thomas Luckman (1986) dos etapas centrales en el proceso de socialización:

“la socialización primaria, más profunda y permanente, en que los niños incorporan los valores, lenguajes y saberes de “otros significativos”, en muchos casos, sus padres como *la* realidad, y la socialización secundaria, en la que los adultos se van especializando, en “submundos institucionales”, de forma más voluntaria, racional y circunscrita, en particular en el ámbito de la división social del trabajo” (Abrantes, 2013: 441).

Sin embargo el autor va más allá y discute la dicotomía que en su aplicación empírica genera muchas dudas, sobre todo, señala Abrantes siguiendo algunas ideas de Tomasini (2008), que en las sociedades modernas, urbanas y occidentales en las que los niños son incorporados a una edad cada día más temprana en instituciones educativas y por lo tanto repiensa a esta socialización no como

secundaria, sino como paralela a la que ocurre en los espacios familiares.

El mismo Abrantes apunta otro dato relevante en esta investigación sobre el método biográfico diciendo que a través de los relatos biográficos —él se refiere especialmente a una serie de autobiografías— se puede observar cómo, en cada historia de vida, se describen instituciones y agentes fundamentales en la socialización de los sujetos, a través de narrativas que combinan hechos, emociones, representaciones, proyectos y, en otro nivel de abstracción, la historia personal con la historia social (Abrantes, 2013:448). En otro momento este autor, nos expone los cuatro diferentes tipos de acontecimientos que estructuran las historias de vida el primero es el nacimiento, seguido por los eventos que el autor dice tienen un “aura de sagrado” en los que se “cruzan muchas veces agentes y procedimientos propiamente institucionales con la presencia de la celebración de los “otros significativos”; se cristaliza así el compromiso de los individuos con identidades, valores, posiciones y disposiciones generados y atribuidos por las respectivas instituciones (Abrantes, 2013: 450). A estos dos tipos de eventos le preceden los accidentes, que el define como la serie acontecimientos singulares e inesperados que si bien no está acoplados a ningún ritual son momentos que generan anclajes emocionales poderosos en la memoria que suelen estar asociados con la construcción de nuevas identidades, redes sociales, prácticas, posiciones y disposiciones. Por último están los eventos que reconfiguran la vida colectiva, local, nacional, o internacional (Abrantes, 2013:452). Esta serie de reflexiones que hace este autor a través de las autobiografías con las que trabajó, plantean una serie de riquezas en las que podemos ver articuladas las trayectorias individuales en relación al mundo social que las contiene. Siguiendo las ideas de

Abrantes, proponemos a historias de vida musicales (HVM) como un lugar para observar desde los relatos biográficos las instituciones sociales, los agentes sociales y los accidentes que tienen relevancia e importancia en el proceso de socialización musical de los individuos. Así como las distintas formas y estrategias en las que los individuos construyen su gusto musical en el espacio social juvenil. Nos proponemos explorar a través de las HVM cuáles son esos acontecimientos críticos que estructuran la socialización musical de una persona. Y en ese sentido considero que las trayectorias biográficas organizadas en historias de vida musical son un espacio privilegiado para observar y analizar los procesos individuales, pero también colectivos, que pasan por el cuerpo, que tiene una clase social, que están ubicado en un lugar y en un tiempo histórico, que está inserto en ese complejo mundo social en el que activa y dinámicamente se mueve y crea. Es una perspectiva que intenta recuperar la subjetividad, en la medida en la que ésta es importante para entender el cómo se crea el sentido social, desde esta perspectiva podemos observar el ejercicio simbólico de definición y negociación de la identidad personal y colectiva (y a diferentes niveles). La cultura y la identidad no pueden ser aprehendidas en el aislamiento estático de un laboratorio o de una categoría, requieren siempre, para mostrarse, del flujo dinámico (Navarro Kuri, 2000: 69). La HVM nos permite ver en dinámica los momentos y procesos por los que pasa un individuo, nos da ese sentido de ver una composición de momentos en movimiento a lo largo de una trayectoria biográfica. En las HVM encontramos las dos coordenadas que se necesitan para entender la cultura: una vertical, vivencial, comprensiva y fenomenológica y condiciones propias y que son la base de toda comprensión cultural; y la otra horizontal, que surge de la mediación de una reflexión antropológica, que entiende la identidad a partir de la diferencia y que tiende a moverse en las fronteras de lo

“otro” para fundirse en una experiencia humana dialogante, abierta y extensiva.

En esta primera parte me centraré sobre todo en aquellas generalidad que podemos encontrar en las HVM, lo que para Abrantes serían los acontecimientos críticos, sobre todo aquellos que vinculan a las prácticas musicales y el arribo de nuevas tecnologías. Cambios tecnológicos que por un lado permiten formas distintos de escucha y pero que también generan nuevos canales de difusión y promoción de productos musicales.

## ***5.2- Historia de vida musical: la banda sonora de mi vida<sup>24</sup>***

Se tratan de una serie de relatos que hacen un recorrido por las trayectorias biográficas centrado en el proceso de socialización musical. Desde los inicios de las experiencias con música, dados por el entorno familiar, escolar y cultura popular del lugar de origen, como después en el descubrimiento del gusto musical más personal y autónomo, seguido de la afiliación a un grupo de gustos similares y sus consiguientes lugares musicales de encuentro. Así pues, las HVM son relatos biográficos en los que pedimos a los y las informantes a recordar los primeros sonidos de su niñez, ¿Cuáles son tus primeros recuerdos musicales? ¿Se escuchaba la radio en casa? ¿Recuerdas qué música escuchaban tus padres? Son preguntas que nos dibujan un panorama familiar, aquel de la discutida primera socialización, en el que se entienden las formas en que el niño o la niña aprende a relacionarse con la música o con la ausencia de ésta, así como con el

---

<sup>24</sup> Una primera versión de este apartado fue publicada en el la Revista d'Etnologia de Catalunya, con el título “Els joves i la identitat musical. Del catàleg TIPO a l'iPod: evaluació de la manera d'escoltar música a través de les noves tecnologies” (2010)

gusto musical de los padres y la influencia que éstos han podido tener luego para la conformación del gusto personal.

Seguimos el relato centrándonos esta vez en el proceso de conformación del gusto musical personal y autónomo y sus implicaciones en la vida social y del grupo de pares que podían o no compartir la elección musical de nuestros informantes, ¿recuerdas el primer disco, cinta o CD que compraste? ¿tus amigos lo tenían también? A través de estas preguntas intentamos rastrear las formas relacionales del uso de la música, así como los significados y tradiciones que se construyen sobre ellas. Y también indagamos sobre los canales de descubrimiento y circulación de nuevos sonidos y grupos, que están ligados a las prácticas de consumo y uso de la música. Y en cierta medida aparecen los media como un elemento que claramente aparece en juego, no porque antes no esté, sino porque es en esta etapa en la que el individuo es consciente de sus existencia y comienza a establecer prácticas que le ayudan a relacionarse con los media.

Estas biografías musicales son un pretexto para acercarnos a los procesos de conformación de identidad, moviéndonos entre lo individual y lo colectivo, pero también para entender de qué forma se generan y gestionan los cambios en las prácticas culturales, en este caso relacionadas con la música, y cuáles son algunas de las consecuencias que podemos extraer de estos. Hemos creado una suerte de bandas sonoras para las trayectorias vitales, en dónde los sonidos representan algunas veces cambios sociales, en otros momentos emocionales, pero siempre situados en un lugar y en un momento de la experiencia de una persona.

A continuación presentaremos algunos fragmentos de estas bandas sonoras vitales, los ejemplos que utilizaré aquí se extraen de las historias de vida musical de jóvenes que viven en Barcelona. Nos

encontraremos con jóvenes de generaciones, proveniencias, profesiones e identidades distintas, que tienen en común un interés por la música que puede ser expresado de manera distinta. Tal como lo haría un DJ con la música, yo intentaré ir mezclando y combinando fragmentos de sus historias tratando concatenar un relato dividido como un álbum en 6 títulos o pistas que sirvan para observar algunas formas de usar y escuchar la música. Los autores de las bandas sonoras vitales que presento aquí son 4 chicos y 2 chicas. **Paula** tiene 17 años, está terminando el instituto, es de Barcelona y ha recibido grandes influencias musicales de su padre. **Álvaro** tiene 29 años, está haciendo un postgrado en marketing electrónico, es originario de un pueblo del sur de España, lleva 3 años viviendo en Barcelona, aunque el rango de su gusto musical es muy amplio, el define tener una tendencia bastante friky. **Miquel** tiene 29 años también, ha seguido una formación vinculada a la música en la que ha pasado del conservatorio al ESMUC<sup>25</sup>, es originario de un pueblo cercano a Barcelona, pero ahora vive en Barcelona ciudad. **Francesc** de 17 años, está terminando el instituto, nació en Barcelona y aunque sus padres nunca se interesaron por la música ha encontrado en su hermano mayor una influencia de la que ahora se ha emancipado. **Eva** de 27 años vive en Barcelona desde hace 3 años, es originaria de un pueblo del sur de España y llegó a esta ciudad para cursar un postgrado en diseño editorial y en busca de horizontes con más oportunidades laborales. Y finalmente **Lucas** que tiene 20 años, llegó de Argentina junto a su familia en el 2001, está estudiando un Ciclo Formativo en producción audiovisual e intenta sacar a flote su banda de rock progresivo.

---

<sup>25</sup> Escola Superior de Música de Catalunya

## **Las cintas de papá**

El entorno familiar tiene una influencia innegable en el despertar musical de la mayoría de los jóvenes, tanto como si dentro del entorno familiar la música era importante y los padres o hermanos mayores tenían un especial interés por la música como si no. En cambio, sí que podemos encontrar diferencias en el proceso de socialización musical entre aquellos que tenían padres interesados por la música con respecto de aquellos que no, estos primero tienen un acercamiento mucho más temprano con la educación musical y el asistir a conciertos.

“Mis padres están separados desde que tengo 3 años. En casa de mi madre no recuerdo escuchar música, puede ser la radio, pero con mi padre, sí que recuerdo mucho Depeche Mode, Talking Heads, David Bowie, Peter Gabriel [...] me llevó a un concierto [de Peter Gabriel] de muy pequeña, que me fascinó porque había como un escenario redondo y bajaba en una bola de plástico, no sé... tenía como 9 o 10, en el Palau Sant Jordi. Fue él quien me llevó a mis primeros conciertos.”

(Paula)

Más adelante todos los jóvenes con la edad han ido transformando sus usos de la música pasando, muchas veces, de un uso de la música utilitario a uno con un sentido estético más consciente, tal como lo ha definido uno de los chicos entrevistado. Muchas veces este primer paso en el desarrollo de usos musicales distintos se da por influencia de los hermanos mayores y siempre usando como materia prima la música y sonidos de los padres.

“...cuando uno tiene un hermano mayor siempre se tienen influencias”

(Francesc)

“Crec que jo vaig voler tenir la meva collecció de música per imitació del meu germà gran”

(Miquel)

Cuando no se tienen hermanos mayores u otras influencias distintas de los padres, el gusto musical diferenciado respecto al de los



padres se va construyendo a la par de la ampliación del círculo social. El primer nuevo espacio de convivencia es la Escuela, aunque en muchas ocasiones el uso de la música no ha cobrado importancia específica en las actividades de ocio y estilo de vida. Es en este primer espacio social en el que se comienzan a negociar los significados y sentidos de los sonidos y las escuchas, al mismo tiempo que se va construyendo la individualidad se general los ejes a través de los cuales se definen el grupo social propio y el de los otros. También es posible comenzar a palpar la influencia del consumo televisivo de los niños y niñas y la forma en la que van aprendiendo a conocer sonidos, significados y dirigir sus elecciones.

“La música que yo escuchaba en la primaria, pues primero no controlas mucho la música que escuchan los otros, normalmente escuchas lo que se oye en casa, pero es verdad que con unos amigos nos gustaba un grupo de rock catalán que se llama Els Pets y lo escuchábamos mucho y nos sabíamos las canciones, pero aparte de eso, escuchaba lo que escuchaba en casa.”

(Paula)

“Cuando vinieron los de Green Day casi todos mis amigos fueron y había mucha gente a la que no le gustaban, pero era como el acontecimiento social, pero yo no fui.”

(Francesc)

## **La cinta de la vergüenza**

La influencia de los media y las formas personales de gestionarse frente a ellos emerge en las bandas sonoras de manera muy clara en las decisiones de compra de los primeros álbumes, cintas o CD. Queda claro que hay un aprendizaje que se construye poco a poco y que va definiendo un estilo propio más o menos consciente y selectivo frente a unos inicios poco expertos, en los que se reconoce que la influencia de los media tenía un peso específico. Al mismo tiempo queda patente

como en el espacio social juvenil hay jerarquías que distinguen el gusto musical. En ese proceso de construcción del gusto musical y de ir aprendiendo cuáles son los referentes a partir de los cuales se ubica el gusto muchas veces se ven las primeras decisiones de compra como unos primeros pasos inexpertos en el campo de la música.

El primer CD que me compré fue el de Chenoa, tenía 11 años, porque seguía el programa y además me acuerdo de haber ido a la tienda lo pedí, lo esperé, con el dinero y todo, me hacía mucha ilusión, y ahora lo tengo escondido (ríe).

(Paula)

“El primer disco que me compré fue el de la lambada”

(Álvaro)

“El primer caset que em va comprar el meu pare, de quan tenia uns 11 o 10 anys, va ser de Phil Collings, i em recordo, que el meu pare tenia discos i que jo gravava cintes des dels discos del meu pare a través de l'aparell”

(Miquel)

“El primer álbum, cuando yo ya tenía mi dinero, mi paga semanal, fue un CD de una chica española que se llama Lydia, que es penosa, tiene una voz increíble, pero es penosa, empalagosa y horrible. Y me arrepentiré siempre porque me acuerdo que tenía al lado el CD de Nirvana y no lo compré, compré el de Lydia. Tengo todo el trauma ahí metido...”

(Eva)

Viendo esta primer compra de manera retrospectiva los chicos y chicas hacen un juicio de valor que está hecho desde el espacio que ocupan dado su actual gusto musical. Los referentes que tienen ahora están igualmente influenciados por los media y por el entorno social actual, pero los años que han pasado han permitido desarrollar una serie de estrategias para negociar los significados y valores que se les imputan a los diferentes estilos musicales y la gestión de una identidad personal que con la edad es cada vez más conscientemente construida.

## **Encontrando Amigos**

En la mayoría de los casos la adolescencia y los años de Instituto son los momentos en la trayectoria vital donde se comienza a mostrar un interés mayor por la construcción y definición de la propia identidad. Esta identidad se gestiona también en la medida en que se encuentran los grupos de iguales, en el caso de estas trayectorias uno de los ejes principales en la conformación de éstos es el gusto compartido por unos ciertos estilos musicales. Muchas veces este gusto elegido podía estar tratando de expresar un intento de diferenciación, de tomar distancia de “otros” o de lo que ellos en su momento consideraban lo común en el entorno social propio.

“Cuando llegó el tiempo del instituto me dije por fin encuentro a gente como yo”

(Álvaro)

“Lo que piensa mucha gente de mi colegio, mi colegio es multitudinario, en cada curso somos como 130 o así, y por eso es fácil encontrar gente de tu estilo y por lo general, me ven como un poco raro, por la música, por conciertos a los que he ido...”

(Francesc)

En estos grupos de iguales se comienzan a crear prácticas y significados diferenciados, salir por ahí, conocer el grupo de moda, saber utilizar los medios que se tienen a la alcance son algunas de las prácticas que emergen y que ayudan a configurar los grupos de iguales o comunidades emocionales. Internet es un espacio que tanto las generaciones menos jóvenes y las más jóvenes suelen usar también para la creación de espacios de comunicación y comunidad, además de ser una herramienta de intercambio de información y novedades. Para algunos jóvenes estos espacios de sociabilidad virtual vinculada al gusto

musical sirven también para poder conocerse en persona con quienes, de antemano, ya saben que comparten gustos musicales.

“Lastfm, la amiga que te digo que siempre fue más roquera, fue ella quien me lo enseñó, que además esa chica desde 2º de ESO, siempre tuvo la necesidad de hacer cosas de mayores, en ese entonces ella ya tenía Myspace que a mi siempre me pareció exagerado y que el hecho de conocer gente, y ya sus amigos eran de fuera del instituto y no sé qué, siempre como una intención de llevarse con gente mayor. Y bueno a ella le enseñaron, supongo esto y ella me lo enseñó a mí.”

(Francesc)

Una diferencia entre generaciones que ha emergido de la lectura de las distintas trayectorias biográficas es que las generaciones más jóvenes tienden mucho menos a ligar estilos de vida relacionados con géneros musicales, de la misma forma se han generado ellos mismos una capacidad para moverse entre estilos y sonidos que pueden ser no tan “compatibles”, por lo menos no se los pensaba compatible en el espacio social juvenil de una generación anterior. Se reconoce en sus prácticas el sentido polifacético de la identidad. Mientras que el extremo, en algún momento fue un valor de autenticidad, hoy parece que cuestiona la normatividad que se genera alrededor del tipo ideal del seguidor de tal o cuál género musical.

“Siempre perteneces a un entorno social, pero yo nunca me he querido dejar llevar a un estilo extremo.”

(Francesc)

El encuentro del grupo de iguales permite comenzar a llevar estas prácticas a lugares musicales. Esos diferentes espacios potencian que se pueda escuchar y experimentar en sentido amplio y sensual los diferentes tipos de música y generar en grupo códigos, maneras y significados que siguen ayudando a definir la identidad grupal e individual. De la misma manera para algunos puede parecer que su gusto musical no encaja de manera cómoda con ningún lugar musical, sobre todo si intentan construir su gusto en oposición al *mainstream*,

práctica muy común entre algunos jóvenes. Esta elección rebuscada en ciertos círculos estará bien considerada y reafirma un gusto que no es conformista. Tal como habíamos discutido con el trabajo de Thornton, se pone en juego el capital (sub)cultural que jerarquiza las prácticas. Desde la época en que hizo su trabajo hasta el tiempo en el que se recogieron los datos para este análisis lo inmutable fue ese deseo de distinción que se genera al distanciarse del gusto musical por lo que se considera música *mainstream*.

“...lo que a mi me jode, porque siempre que voy a un bar tiene siempre la misma play-list, la misma play-list y voy a otro bar y tiene la misma play-list que el otro bar y voy a otro bar y tiene la misma play-list que ese bar, que ese bar y que eso otro bar y entonces claro es lo típico que se dice, es lo más comercial, a la gente le gusta, no puedo arriesgarme con poner música más rebuscada porque quizá a la gente no le va y no.”(Lucas)

## **Del catálogo TIPO al ipod**

Los caminos o procesos a través de los cuáles se va descubriendo música son muy diferentes dependiendo de la generación a la que se pertenece, entre los más jóvenes, los también llamados *nativos digitales*, los procesos son más inmediatos, las nuevas tecnologías los han acompañado desde el inicio en su recorrido de búsqueda y descubrimiento, forman parte de esta generación a la que la música se le presenta relativamente al alcance de la mano en comparación a los que tienen 10 años más. Para estos últimos el recorrido de búsqueda requería de más recursos. Factores como vivir en una gran ciudad o vivir en pueblo podían suponer una diferencia en el acceso a productos culturales mucho más grande de lo que supone hoy en día. Por esa misma razón el valor simbólico que podía tener un disco de “importación” frente a uno de un grupo “nacional” es claramente mayor y muchas veces bien valorado por el entorno social con el que se

comparte gusto musical. Es decir que el acceso a los bienes culturales es una de las variables que participa en la articulación de las jerarquías internas del gusto musical.

“En aquel momento no había Internet y entonces descubrir música y más de ese tipo, era una locura [...] tenías que moverte kilómetros para buscar música, en mi caso 40 minutos de tren, y ahora la red te permite encontrar muchas cosas [...] y tienes música en cualquier aparato, hasta en el móvil.”

(Álvaro)

La división entre “nacional” y de “importación” no ha sido utilizada por ninguno de los entrevistados de generaciones más jóvenes. Al mismo tiempo, muchos de los jóvenes de generaciones mayores van aprendiendo a clasificar la música al tiempo que las industrias culturales se van especializando y creciendo. Estas industrias que se encargan de la difusión y distribución de la música en un principio solían clasificar por “géneros” que hacían referencia a la lengua de origen de la música, dividiendo entre música en inglés y música en español, más tarde comienzan a ser más específicos y se refieren al *britpop*, *grunge*, *soul* o *punk* de manera diferenciada. Uno de los medios de promoción y comercialización que han mencionado las generaciones mayores es el catálogo musical, en el que había alguna lista de álbumes con algunas descripciones y se hacían los pedidos por correo. Estas tiendas también tenían y siguen teniendo algunos locales de comercialización, que servían también como espacios de sociabilidad y de un consumo que iba más allá de la música.

“...esa tienda [TIPO] tenía más que solo música también había camisetas de grupos, así que después de pasar una mañana podías salir de ahí con una camiseta y dos discos.”

(Álvaro)

Llegó después la época de la MTV, un canal de televisión que presentaba a grupos musicales que el catálogo de TIPO habría llegado a dar a conocer mucho más tarde, pero esta vez la MTV también proponía

de manera más clara y visual estilos juveniles que comenzaban a asociarse a sonidos, el rock se diversificó y surgieron el grunge, el garage, rap, hiphop, entre otros.

“A partir de los 13 catorce o así, que estabas en el instituto y que comenzabas a descubrir Nirvana, Green Day y comenzó a salir en España la MTV en canal +, porque acá en las cadenas españolas no estaba. Y lo descubrí un día y siempre la tenía de fondo y era una manera de aprender de grupos que no eran de España, que eran de fuera y decir mira que guay. Iba a la tienda de discos me compraba uno de importación y podía descubrir cosas que en España no había.”

(Eva)

La llegada de la Internet genera uno de los cambios que ha tocado a ambas generaciones de forma muy importante, cambiando las prácticas de unos y permitiendo a los otros crecer en una boyante época de acceso y comunicación que permiten generar intercambios mucho más rápidos. En las trayectorias biográficas también hemos encontrado cómo se han generado algunos cambios con respecto a los usos de la tecnología relacionada con la Internet. Uno de estos cambios es el paso del uso del ordenador familiar, al ordenador personal, la acogida de las nuevas tecnologías de reproducción musical como el *ipod*, que va acompañada de un *software* que prefigura una forma de organizar la librería musical, que permite también hacer compras en línea de canciones que se descargan desde la tienda virtual de la misma compañía.

“hace 8 años que comenzamos a meterle a Internet a saco y comencé a descubrir cosas que la gente no conocía”

(Álvaro)

“el Emule, yo no sabía ni como utilizarlo, se lo pedía a mi hermano y el lo bajaba, pero cuando Ares se impuso por encima de Emule ya pase a usarlo yo, y ahora ya tengo mi ordenador y mi hermano tiene su ordenador y yo me descargo lo que quiero.”

(Francesc)

“I ara m'han regalat un i-pod i això em està portant molts problemes amb la meva relació amb la música, perquè no aconseguixo a aprendre a fer-lo anar. Doncs no se com ho fas tu, però la gent que conec té tota la seva música al i-tunes i jo no vull posar-la tota aquí. Jo vull organitzar-la al meu rotllo i tinc problemes a descarregar-me música en el i-pod. I de fet estic escoltant de nou a Amy, perquè em vaig cansar d'escoltar Pink floyd i el que tenia en el i-pod era Amy, si m'hagués pogut descarregar més coses, segur que estaria escoltant una cosa diferent.”

(Miquel)

Internet también ha generado el espacio para que movimientos alternativos a las grandes compañías de música comercialicen y generen conocimiento sobre productos musicales. Pequeñas bandas pueden crear su Myspace y poner en línea a la disposición de cualquier persona sus nuevas creaciones, ellos a su vez usuarios del sitio pueden escuchar lo que otras bandas están haciendo. Blogs sobre música, páginas especializadas como grandes enciclopedias musicales que van construyendo, algunas de manera colectiva, conocimiento y referencias entre géneros musicales. El proceso de descubrir música se convierte cada vez más en un proceso que está mediado por un *boca en boca* potenciado exponencialmente por Internet.

“Mis amigos que me van enseñando cosas y hay una página web que se llama Deezer, de una forma u otra buscando información de un grupo u otro vas llegando, yo siempre me guío mucho por los nombres, que me parecen graciosos o que me llaman la atención, y los carteles de los festivales porque conoces 10 grupos y claro hay 30 más y está bien saber quiénes son. Primavera Sound, hace dos años que voy, Summer Case y el Lola y este verano iré al FIB.”

(Paula)

“...es hablar mucho con mis amigos de Argentina para ver que están escuchando ellos ahí [...] pongo en el Internet en Wikipedia no sé qué, rock progresivo y como ya conozco más o menos grupos puedo saber si me van a gustar o no, por ejemplo Deep Purple tiene detrás suyo y alrededor 1000 bandas que no son reconocidas porque en Deep Purple se comercializó mucho en su época, [...] también voy buscando música en Internet y me voy bajando música a mansalva, de mil grupos que encuentro [...] revistas por ejemplo de páginas web, que las puedes leer online, típico, la blues no sé cuanto, todas están dentro de lo cabe bien, son medios que escapan un poco de lo comercial, en cambio si usas la



televisión o el Internet de lo último, pues te vas a encontrar con lo de siempre. Me gusta buscar.”

(Lucas)

“descubro música por amigos, a través de Myspace, por supuesto, LastFM y a través de los blogs maravillosos que hay de música, con enlaces a grupos, básicamente con amigos, porque estoy rodeada de amigos que mandan mails diciendo apúntate esto o busca tal y entonces ya voy a Myspace y voy poniendo grupos en LastFM es brutal porque te salen grupos relacionados y estando en el mundo de la música como estoy ahora, siempre vas conociendo grupos y referencias, pero gran parte del tema tienes que buscar.”

(Eva)

## **Conectada a los oídos**

Las formas de escucha, cómo hemos dicho están muy vinculadas a las posibilidades que generan los medios tecnológicos de reproducción. Antes hemos dicho que en las biografías un poco más largas habíamos podido encontrar transformaciones en las formas de escuchar, pero también en la circulación de música hemos encontrado una serie de actividades sociales, pasarse cintas, grabar canciones de la radio<sup>26</sup>, ver videos musicales, ir a conciertos, etc. La forma en la que los jóvenes escuchan música hoy pone un énfasis importante en la digitalización de la música. La eventual pérdida de sentido de poseer una cinta, un CD, porque la música ahora la llevas contigo en un reproductor portátil que, por ejemplo, puede soportar 1600 canciones, música que se puede tocar de seguido por más de 4 días. Y luego algo que parece contradictorio, hay un retorno a los discos LP que se tocan en el tocadiscos, en aquellos que encuentran satisfactorio coleccionar y tener música.

“No tengo equipo de música, con el ordenador tengo para todo”

---

<sup>26</sup> Medio con el que estoy en deuda, ya que en este texto no he trabajado los datos etnográficos que se han generado en las historias de vida musical relacionados con la radio.

(Álvaro)

“...y me sabe mal, porque creo que un CD me debería despertar algo, pero yo soy de la generación a la que ya un CD no le hace ningún tipo de ilusión, el tener el original [...] aun que te compres el CD terminas poniéndolo en el ordenador y pasándote la música y el CD lo aparcas porque no tienes la máquina del CD”

(Francesc)

“El ipod es sagrado, siempre lo llevo conmigo, por Internet youtube, me bajo muchas cosas porque es imposible comprarme todas las cosas que me gustan, escucho mucho la radio, y no es que me guste tanto, es la que tengo puesta que es RACC 105, no me molesta por la mañana mientras me ducho. Me gustaría encontrar una radio que ponga la música que yo escucho, pero no creo que haya y conseguir pues bajármela de Internet. Le robo discos a mi padre y me los paso al ipod. Algunas veces me compro vinilos, porque me gusta.”

(Paula)

Curiosamente, el gesto en común de todos y cada uno de los chicos y chicas entrevistados, tanto aquellos que sus historias aparecen en este texto como los que no, en el momento de encontrarnos para las entrevistas ha sido siempre en el que se saca los audífonos o cascos de los oídos, apaga el reproductor y me extiende la mano para saludarnos. Sin falta.

### 5.3- *HVM de Iván*

*«El Pun<sup>27</sup> es hijo de la mamá, es más hijo de la mamá que del papá.»*

Los que venimos de tan lejos  
Cargados de fantasmas  
Tenemos un plan secreto  
Desenmascarar a quien engaña  
***Los mutilados, Frankie ha Muerto***

El primer contacto que tuve con Iván fue a través de una llamada telefónica que me llegó en la mitad de uno de los seminarios del doctorado. Me llamaba desde Medellín. Iván venía barajando la idea de venir a España y la vía académica era una de las posibilidades. Casi un año más tarde nos pudimos encontrar, ahora no recuerdo si nos vimos primero en Barcelona, Tarragona o Valencia, pero nos hemos encontrado en esos 3 sitios. En algún momento se planteó colaborar en la investigación social sobre jóvenes latinoamericanos, pero pronto lo descartó. Una noche de principios de verano Iván y otros amigos suyos también en el exilio crearon una tertulia musical con un par de guitarras en el salón de mi casa. Teníamos como visitante en casa a un guitarrista de Andalucía que llevaba años estudiando guitarra flamenca. La noche con ventanas abiertas fluyó entre piezas de flamenco, música

---

<sup>27</sup> Iván se refiere al “punk” de esta manera, y lo hace así tanto oralmente como al escrito, por lo tanto he optado por mantener esta forma de usarlo siempre que nos referimos al punk en Medellín, es decir a esa manera histórica y localizada de escuchar, vivir y crear el punk.

clásica y folclore colombiano. Y por primera vez mis vecinos salieron a su balcón no a quejarse sino a disfrutar del concierto improvisado de esa noche.

Iván tiene 42 años, ha vivido la experiencia de la migración desde muy joven, mudándose un par de veces en la niñez dentro de Colombia, antes de emprender muchos años más tarde una experiencia migratoria más significativa. En su trayectoria biográfica la pasión por la música ha sido una constante. Aprendió de su padre los primeros acordes de guitarra, más tarde montó una banda de *Pun* que no tenía instrumentos, estudió música, trabajó en el ámbito académico sobre música, realizó una tesis sobre la iconografía del rock, se ha preguntado desde lo personal y desde lo académico cuál era el sentido del *Pun* en Medellín. En su historia de vida musical se pueden seguir los sonidos de la cotidianidad doméstica feminizada, el ritmo de la calle, la emergencia de las influencias extranjeras, el rencor del Rock y el *Pun*, el silencio de la violencia que se vivió en Medellín en los años 80 y los usos de las redes sociales para la circulación e intercambio de música que luego será potenciado por los avances tecnológicos. A lo largo de la vida musical de Iván existen algunas constantes, una es la forma de compartir y descubrir música y la otra, quizás, sea Black Sabbath.

La historia de vida musical de Iván se inicia en una ciudad pequeña de provincia llamada Neiva. En el ámbito doméstico la radio de la madre tenía un peso importante. Es interesante notar la diferencia del uso de la música y de la radio que hace por un lado la madre, quien se acompaña con la radio mientras hace las tareas domésticas, de las del padre que va consiguiendo aparatos nuevos para escuchar música y estar comunicado: en un momento trae un tocadiscos desde Bogotá y también compra un televisor, ambos cambian la forma de relacionarse con la música respecto a la radio de la madre. Iván considera que su

infancia está dividida en tres etapas, que se corresponden con 3 momentos de migración, cambio de contexto, edades distintas y acceso distinto a medios y sonidos. Está claro que su desarrollo en la vida social también tiene un impacto en los descubrimientos musicales, pero también en la creación de las primeras coordenadas que le sirven para ubicar, significar y distinguir la música.

Dividiría mi niñez como en varias partes, porque para mí, mi niñez es muy larga a nivel musical. Mi familia es de una región que es muy lejana de donde nosotros vivimos ahora, que es Medellín. Yo nací en un pueblo muy lejano. Lejos. Yo vivía en la ciudad Neiva, es la capital de una provincia que se llama Huila. Y ahí tuve mi niñez como hasta los 5 años más o menos, entonces lo que recuerdo de música de allí, que era lo de aquella época, era muy poco. Realmente, porque es lo que escuchaba mi mamá por la radio y prácticamente nada más. Y era la música horrible, porque mi mamá escuchaba unas cosas de una emisora en la que ponían pues por ejemplo que una persona mandaba una carta contando, pues, todas sus miserias y entonces era como un problema y lo tenían ahí en la radio, y esos tenían una musiquita que tampoco me acuerdo de la tonada, pero cuando la oiga si me acordaré. Y además era a las dos de la tarde con un calor el hijueputa, porque esa ciudad es muy caliente a nivel del mar, pero no hay mar. Lo recuerdo así como en un estado todo pesado. Y también se escuchaba la música de moda, que yo recuerdo hasta una canción y todo. Una que era de un Jarrón<sup>28</sup>, “con sus besos y su jarrón enamorados en el balcón” (cantando) otra que decía, “vente conmigo al puerto tatatitita, pipipipí con su pelo cansado de tarará con la puerta abierta de par en par, de par en par” (cantando), es que eso es muy viejo hermano, yo creo que era de los 70 principios de los 70.

---

<sup>28</sup> La canción a la que se refiere Iván es “Quiero abrazarte tanto” letra y música de Víctor Manuel San José “Siento tu mano fría correr despacio sobre mi piel y tu pecho y mi pecho y tu desnudez. Ya olvido reproches que imaginé. Vente conmigo al huerto que están las rosas queriendo ver la promesa que has roto para volver y así creer lo que les conté. Dije que te quería como a nada en el mundo. Que seguía tus pasos, tu caminar como un lobo en celo desde mi hogar con la puerta abierta de par en par, de par en par. Que tenía en penumbras nuestro rincón en aquel salón con dos cubiertos y tu canción y con tus flores en el jarrón. Siento tu mano tibia que palmo a palmo besa mi piel y tus brazos me enredan hoy como ayer; en este nuevo día vuelvo a creer. Vente conmigo al puerto que hay una barca en el malecón con tu nombre pintado secando al sol, con tu mano grabada junto al timón. Sabes que te quería como a nada en el mundo Que seguía tus pasos, tu caminar como un lobo en celo desde mi hogar con la puerta abierta de par en par, de par en par. Que tenía en penumbras nuestro rincón en aquel salón con dos cubiertos y tu canción y con tus flores en el jarrón. Quiero abrazarte tanto con mis sentidos, con tanto amor que no haya más sonido que nuestra voz mi cuerpo en el tuyo a continuación. Y yo andaré la tierra como un romero buscando a un dios y tendré tu regazo, tu comprensión y una casa pequeña para los dos. Sabes que te quiero como a nada en el mundo Que seguía tus pasos, tu caminar como un lobo en celo desde mi hogar con la puerta abierta de par en par, de par en par. Que tenía en penumbras nuestro rincón en aquel salón con dos cubiertos y tu canción y con tus flores en el jarrón.”

Después de la radio la llegada de un tocadiscos permite una manera distinta de relacionarse con la música. Uno elige los discos que compra y escucha, y no se está sujeto a la programación de la radio. Entre la variedad de discos que compra su padre se descubre que hay música que no se debe de escuchar demasiado, como si ésta fuese capaz de tener una influencia no deseada en aquel que la escucha. A esta música le decían música “loca”, más tarde Iván baraja una hipótesis de por qué su padre le podría llamar música “loca” a lo que los demás le llamaban Rock. Ese disco de Rock del que ahora no recuerda autor ni título estaba cantado en inglés. Era la época del rock en inglés.

Mi papá trajo desde Bogotá un tocadiscos, un aparato que le quitabas la tapa, podías poner discos y escuchabas ahí la música. Y con él se trajo música, compró Tchaikovski, Ravel, se trajo también a Purcel y muchos discos de Música clásica. Y cuando mi papá trajo el tocadiscos ese, pues, sí comencé a escuchar esa música. Pero también mi papá tocaba la guitarra, y tocaba canciones populares, pues muchos corridos mexicanos, o cosas del estilo rancheras, canciones de allá de la región y canciones infantiles. Me acuerdo que tocaba una canción de la brujita, pero no me he podido acordar como va la hijueputa esa. Pero me gustaba, era una de una bruja que iba asustando a la gente e iba volando por ahí con la escoba y no sé qué. Luego de entre los discos que trajo mi papá trajo uno de rock, pero él le decía música loca. Le llamaba música loca y no nos lo dejaba escuchar mucho. Lo escucharíamos unas cuantas veces. Era en inglés, *guachu guachu pleiri* (imitando hablar inglés), nosotros le decíamos *guachupleiri* o algo así. No me acuerdo de quién era el disco y le he preguntado a mi papá y él no se acuerda de nada. Él se acuerda menos que yo, no recuerda qué grupo podría ser. Le decía música loca y mi mamá también no dejaba escuchar eso.

La llegada del televisor creó otras formas y medios donde escuchar música. Muchas veces se repetía la música que se escuchaba en la radio, pero también aparecieron nuevos cantantes. Se podría decir que algunos de los programas que se presentaban en la televisión serían como los orígenes de la televisión musical, en este caso, curiosamente un programa donde los cantantes no cantan de verdad, sino que hacen *play-back*. Además, hay que decir que esta televisión musical está más

bien pensada para un público adulto, generalmente “familias” y amas de casa que escuchan también la radio.

Yo tenía 3 o 4 años, me acuerdo de esa [canción] del jarrón porque también cuando, mi papá compró un televisor -y duró poco, no duró ni un año el hijueputa ese porque se quemó- y en el televisor había un programa que es que de Jorge Barón, que era un huevón que tenía un programa de televisión, y traía a cantantes y pues invitados. Y venía gente pues que Julio Iglesias y toda esa gente: Sandro, Claudia de Colombia y también los veíamos pero los artistas doblaban, ahora lo recuerdo así, porque en ese entonces no me daba ni cuenta. Fue como la primera época que llegó como hasta los 5 años. Y por ejemplo yo no recuerdo ni canciones infantiles, ni que en el cole nos enseñaran nada, del cole solo te pegaban y ya está. En esa época aun te pegaban con reglas y palos, como era un pueblo era un poco salvaje la cosa. Y a nosotros, yo no me acuerdo de ninguna canción así... Los pollitos, los pollitos dicen, pero no tengo mucho recuerdo de canciones infantiles ni nada.

La segunda etapa de la infancia surge como consecuencia de un cambio de residencia, una ruptura que permite ampliar el horizonte y descubrir algunos espacios donde la música embalsamaba prácticas y creaba un ambiente. Concretamente Iván descubre una taberna que queda muy cerca de la que en ese momento es su casa, donde la música es la que más adelante él llama la música romántica, lo que sí que es nuevo es que Iván conoce una nueva manera de experimentar la música a un nivel más emocional y catártico.

Pues eso fue como la primera época y luego nosotros emigramos, pero ni siquiera fue a Medellín sino que fue a un pueblo cerca de Medellín que era de dónde era mi mamá, que se llama Sonsón. Era un pueblo, madre mía, muy de derechas, muy cristiano. Y ahí musicalmente me acuerdo que nosotros vivíamos en un casa y al lado había una taberna y ahí recuerdo muchas canciones que me gustaron, que me hacían llorar y todo. “Deja de llorar, deja de llorar por mí que no lo recuerdo” o algo así, ese creo que se llama Manolo Galván<sup>29</sup> y todavía me gusta esa música romántica. Bueno no me acuerdo bien ahora. De niño hasta que comencé a escuchar Rock todo fue básicamente música romántica. Sí, sabes quién me gustaba mucho, la italiana esta, la Rafaella Carrá, esa era lo que más me gustaba a mí, porque era así, agresiva y tal. La taberna era

---

<sup>29</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=qP\\_ZImHe05U](http://www.youtube.com/watch?v=qP_ZImHe05U)

como rollo muy lúgubre, todo tristón, pero era una taberna de esas de parejitas, de esas de tomarse unos tragos y meter la mano.

Finalmente, hacia 1975 la migración a Medellín hace el corte para la última etapa de la infancia y permite el espacio para que un Iván comience a moverse en un mundo adolescente y desarrolle un grupo de amigos, busque influencias y comience también a descubrir y gestionarse dentro de un universo donde la música, la forma de vestir y el estilo tienen un sentido y significado. El cine es otro de los elementos que va generando imaginarios de estilos de vida, algunas veces vinculados a la música, que tienen un impacto en el imaginario que Iván va construyendo, no sólo en lo que respecta al cine como producto, sino también al cine como experiencia.

Luego de las escuela, bueno luego de ahí nosotros nos fuimos a Medellín a emigrar y ahí si recuerdo cosas, por ejemplo en la escuela una película que vimos de Nino Bravo<sup>30</sup>. A mi me encantó ese man, esa peli, la música me parecía super buena y también recuerdo yo en Medellín, que tendría yo, 6 o 7 años, que en la sala de cine, antes de proyectar la película ponían música de Mozart o así conocida, “pararap pararap pararapa” (canta) eso así me estremecía mucho. Las películas eran de niños, películas infantiles, no sé que, pero para mi entrar a la sala de cine era una experiencia brutal hermano. Era un paseo, era un privilegio, de lo poco bueno que había por ese entonces, que nos llevaba mi papá de vez en cuando, pues antes de ir a las porno pues...

La llegada a Medellín también significó la apertura de un abanico mucho más amplio de posibilidades y sonidos. Por un lado era una ciudad con más emisoras de radio. Una de esas emisoras le permitió a Iván escuchar un tipo de música que lo fascinó. Él no sabía que música era pero ese fue el primer paso de un camino de búsqueda y descubrimiento. También él tenía ya la edad de comenzar a aprender a tocar la guitarra, aunque sus expectativas no se cumplieran en un primer momento.

---

<sup>30</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=rFHpTQ5V2FI>



Había muchas más emisoras de radio, pues eso sí. Y había mucho más bagaje para escuchar, pero la radio la monopolizaba mi mamá y pues ponía siempre la música de ahí, folclórica popular de toda la vida. La música con la que te despertaban por la mañana, la de los oficios de la casa. La [música] relaciono con cosas muy, muy mundanas. Yo siempre odié el folclor y todo lo que tenía que ver, lo deteste a muerte, además con mi papá yo tuve tremenda pelea por lo de la guitarra. Porque mi papá me enseñó cuando yo era muy niño, tenía como 8 años, él me enseñó a afinar y algunos acordes, pero con el ritmo de “tun chan chan, tun chan chan” (canta) con vals, o con foxtrot de ese mexicano y eso no me llamaba la atención para nada. Y un día en represalia de que había peleado con él, yo le he quebrado la guitarra que él me había regalado. Entonces él me dijo perdiste y así fue, nunca me volvió a dar nada. Él sabía poco y lo poquito que él sabía pues era eso y ya. Y yo sí quería, a mí sí me gustaba pero lo que yo quería tocar era música clásica, pues a veces que veía en la televisión guitarritas tocando, y yo en la guitarra intentaba hacer algún acorde o algo. Yo fui autodidacta hasta ¡uh! Hasta ya bastante grande con la guitarra, pero bueno eso fue más tarde, que ya la cogí más en serio.

Pero pues ya, luego el reventón, es decir de esa pregunta de cuándo es que uno decide ponerse a escuchar música, eso fue que cuando tenía nueve años más o menos, buscando en las emisoras pues algo que fuese bueno y encontré ahí al final del día, una que se oía súper mal, y estaban poniendo Rock, que yo aun no sabía que eso era Rock, pero solo fue escucharla y que fascinación hermano, brutal. Y ese fue pues como el momento que encontré la música que a mí me gusta, yo no sabía que grupos eran ni nada, nunca me enteré de eso... Y la seguí escuchando, lo que pasa es que era por las noches y no hacía emisiones todos los días y entonces era como de 10 a 12 de la noche, algún programita o algo y yo nunca le cogí el tiro, además se oía tan mal, de eso que se oye la otra emisora de al lado, está interfiriendo y así era que escuchaba. Y entonces mal, mal.

La independencia y el comenzar a vivir la calle permitió que Iván comenzara a construirse un pequeño número de conocidos y poco a poco descubrir personas que tenían un gusto musical parecido al suyo. Encontró a un grupo que escuchaba la música que a él le había gustado y había escuchado en el programa de radio que alguna vez lograba escuchar en las noches. Pero además de encontrarse con otras personas que escuchaban la misma música y que, en ese momento, sabían más que él de la música y los grupos que la tocaban, también representó el encontrarse con actividades de ocio, estilos, códigos que pertenecían al grupo que compartía el gusto con él. Comenzó a

descubrir algunas formas de compartir música, de hacerse de cintas, de darle un valor además del práctico al tener la cinta del primer disco del grupo estrella entre los “amigos” que escuchan las mismas cosas que él.

Me di cuenta que por la casa habían unos manes que escuchaban música de esa también. Un día un amigo mío que se llamaba Calucha, lo he visto yo que estaba con una gente que estaban ahí, se hacían con una grabadora en la esquina de la calle y ahí con música. Y yo me di cuenta que esa era la música de la que a mi me gustaba. Los chicos que estaban ahí eran mayores, yo tenía 9 años o así o quizá 10 ya entonces, y ellos eran de 16 y claro esos ya no se juntaban con uno. Alguna vez me dejaron sentarme ahí a un lado, pero no, no, no era para hablar ni nada, yo no sabía nada, yo creo que ellos fumaban marihuana y bebían, yo creo. Y escuchaban su música. Yo con el que tenía relación era con este man, con el pelado este que te digo que era joven, pero él era muy despabilado y ese sí se metía con ellos y tal. Era muy entrón, luego ese se volvió, pues desecho y lo cogió la bazuca, que es la base de coca y terminó en la calle tirado y lo mataron como a un perro. Pues con ese chaval [Calucha] fue que yo escuché la mayor parte de la música que conocí de niño. Sí, hasta que ya entré lo que llaman aquí el instituto, que es como la secundaria, pero allá lo llaman bachillerato de entrada... Y entonces yo ahí le pregunté [a Calucha] que qué música era esa y él fue el primero que me prestó música de Rock. Fue el casete de Black Sabbath, el primero. Se llama Black Sabbath también, y el volumen 1 de Led Zeppelin y uno de Queen. Él me prestó todo eso y nosotros en esa época no teníamos donde [reproducir y escuchar], pero mi hermano se compró una grabadora de esas pequeñitas para grabar la voz, y entonces yo metía los casetes ahí. Y luego los he regrabado, pero entre dos grabadoras, o sea que imagínese como quedó ahí eso. De grabadora a grabadora, pero en audio por el aire. No, eso se oía... pero pues a mi me parecía que sonaba super bien. Y yo a esos casetes los super escuché. Desde que escuché Black Sabbath, hermano, fue todo brutal, yo ese casete lo escuché tanto que esa cinta se desintegró, se despedazó, me gustaba mucho, mucho, fue el que más me gustaba, Black Sabbath. Como el grupo que más, porque ahí estaba Led Zeppelin que estaba muy bien y Queen también, pero como Black Sabbath no tenía comparación.

Iván conoció a su primer colega con quien escuchó música de la que a él le gustaba. El descubrió que este gusto incluía, como hemos dicho antes una forma concreta de escucharla entre amigos en la calle, bebiendo y quizá fumando marihuana. De alguna forma en la relación con Calucha se fueron sentando las bases de lo que son las primeras coordenadas para poder ubicar y situar la música dentro de una idea de

lo que es el propio gusto. Si lo pensamos así, en el colegio no pasa lo mismo, es decir, Iván no encontró mucha gente que escuchara lo que a él le gustaba estando en el colegio. Sus compañeros solían escuchar música tropical que estaba más relacionada con baile de parejas, rumba, prácticas distintas a las que él conocía vinculadas a “su música”.

Pues ahí [en el colegio] todos eran tropical hermano, y yo no sé porqué, hermano, pero era la música típica de bailar, de fiesta, sí de qué se escuchaba música estilo Salsa o Porro, pues el Porro no creo que lo conozcas es como una especie de Cumbia, se usa mucho en Colombia, y es para bailar y se baila así en parejas. Yo nunca aprendí a bailar esas güevonadas. Siempre tenía mucha resistencia a eso. Con nadie escuchábamos esa música porque a nadie le gustaba, era una cosa muy privada.

Cuando llegó la época del bachillerato de entrada Iván no solo conoció a más chicos que escuchaban la música que él, sino que además encontró de forma afirmativa más personas que eran “peludos” como él. Era un momento en que él no había visto a muchos roqueros, los chicos que escuchaban música en su barrio eran el único referente. Entonces la estética se comenzó a ligar al hecho de escuchar rock y ésta integraba de manera flexible nombres de grupos, formas de llevar el pelo, consumos, una actitud.

En el segundo año de Bachillerato sí que cambió lo de encontrarme con gente con quien compartir música en el ámbito educativo, porque también tuve compañeros que eran peludos. Yo era peludo. Que eso, pues ahí preguntas por la estética también, porque a mi me cambió mucho escuchar rock, porque empecé a cambiar hasta de ropa y todo. Me dejé crecer el pelo y comencé a imitar... emulaba un poco a los pelados esos de por la casa. Pero yo no había visto nunca imágenes de roqueros, creo que muy poco. Los pelados esos se vestían de jeans, y camisetas pintadas, yo pinté todas mis camisetas con letras de KISS, de Led Zeppelin, y hasta la mochila pinté, con boli, eh, ni siquiera con pintura. Pero sí me dejé crecer el pelo y ese fue como el conflicto primero, porque, ¡madre mía!, porque con mi papá muchas peleas por el pelo largo. Me decían que era marihuanero, que me había vuelto marica, todo lo peor, según ellos, hasta que un día mi papá me cogió braviado y todo. Me llevaron a cortarme el pelo a la fuerza. Y me lo cortaron de verdad. Pero yo ya con eso había cortado relaciones con mi papá, ya

había puro odio a muerte. Y ya esa vez que me cortó el pelo, pues imagínese la mala que le tenía yo, pero claro que dependía de él mucho. Y ni siquiera digo económicamente porque era mi mamá la que nos mantenía, pero digamos que algo sí me daba para ir al colegio, para los pasajes, porque no para comer algo, sino para los pasajes.

En el colegio Iván volvió a encontrarse con los discos, pero ahora visto más como un bien que tenía un significado y valor distinto del que tenían los discos de música que había comprado su padre. En ese sentido la compra del primer disco tenía un valor agregado con respecto a la situación de Medellín tanto a nivel social como dentro de la cadena de las industrias culturales, es decir un disco original editado en Inglaterra tiene un valor que se destaca con respecto de la versión nacional del mismo disco. Además en la historia de Iván podemos encontrar la ruptura creada por la industria discográfica cuando introduce las cintas o casetes, que permiten dos grandes avances con respecto a los discos de vinilo. El primero es que son más fáciles de transportar y el segundo es que permiten su manipulación y reproducción. La eventual desaparición de los discos de vinilo, y la llegada de reproductores de cintas de doble casetera permiten una reproducción y distribución de música que escapa del canal oficial y comercial de distribución. Iván menciona ya antes la posibilidad de copiar un disco en casete, pero después grabar de casete a casete permite generalizar la práctica de reproducción de material sonoro.

Y en el cole, pues en el instituto conocí ya a gente que escuchaba música y me han prestado música, nos pasábamos lo poquito que teníamos. Fue ahí donde ya conocí los primeros discos, pero yo ya no tenía el aparato para escucharlos porque la cosa esa de mi papá se dañó. Nosotros lo dañábamos todo. Entonces no teníamos dónde escuchar música, bueno yo siempre funcioné con casetes hermano. En esa pregunta que tu haces de que si tuve discos, yo nunca tuve discos, sino ya viejo. Ya mayor que trabajaba y todo, y me compré un disco, pero, el primer disco que tuvimos fue mi hermanito quien lo compró, mi hermano pequeño, que yo lo inicié a él en la música también. El primero de Black Sabbath, de segunda mano, pero el original, inglés, eso contaba mucho. Fue auténtico. Es que esos discos para conseguirlos allá, hermano, tenía que

ser de una persona que hubiera viajado a EEUU o a Europa y lo haya traído, porque no los mercadeaban por nada del mundo.

La llegada de la radio juvenil y su popularización permitieron por un lado descubrir más música, alguna que estaba ya pensada especialmente para jóvenes. Este abanico de posibilidades comenzó a ir definiendo grupos y gustos adecuados a estos grupos. Iván plantea una división entre melodiosos y oscurillos, como dos tendencias que podrías encontrar entre el universo juvenil de su época y barrio. Un espacio en el que se podía escenificar esta división eran los lugares musicales que aparecían con los conciertos. La emisora de radio juvenil fue una de las responsables de la organización de conciertos. En esos sitios además de escuchar la música que te gustaba, te encontrabas con más gente que compartía tu gusto y juntos generaban e intercambiaban influencias. Los lugares musicales también permitían encontrarte con nuevos referentes tanto musicales, estéticos, de estilos de vida e imaginarios sobre la esencia o identidad del grupo de pares, aunque nunca llegue a concretarse un núcleo duro o una única identidad legítima. La llegada de la radio juvenil funciona como un catalizador en la generación de estas identidades juveniles que comienzan a escenificarse y especializarse gracias a las imágenes y referentes que las industrias culturales comienzan difundir. Divisiones simples como la idea de llamar a la emisora para votar por tu banda preferida, creaba una forma de mostrar tu tendencia melodiosa u oscurilla. Aunque dicha difusión no llegó a tener un poder tan grande como cuando comenzó propiamente la televisión musical con productos como los video-clips. La llegada de la MTV se convierte en posibilidad de ver, para muchos, por primera vez a los roqueros, músicos y grupos de los que hasta entonces solo se escuchaba su música y quizá se habían visto algunas fotos. Pero además de la posibilidad de ver el estilo y estética de los grupos, surgen una serie de actividades, actitudes, prácticas

relacionadas a ciertos grupos o tipos de música que son representados en los video-clips.

Ya en los principios de los 80 sí que cambiaron cosas, porque comenzaron a surgir emisoras de radio juvenil, la primera, esa que te digo que yo no sabía qué era se llamaba la “voz de la música”, pero de eso me enteré yo después. Y era como uno de los pioneros ahí en Medellín. Luego ya en los 80 salió una radio que se llamaba Radio Musical, que empezaron a poner, pues era Pop, básicamente, y ese gonorrea Pop de los 80. Pero por las tardes hacían una cosa que llamaban “cascada musical” que ponían a competir dos bandas y ponían por ejemplo a Black Sabbath y Queen, y toda la tarde pasaban música de los dos. Y uno llamaba y votaba, y ganaba el uno o ganaba el otro. Ese [programa] yo lo escuchaba todos los días y llamaba y todo. Para votar por Black Sabbath, claro, siempre Black Sabbath. De hecho se generaron ahí en el barrio, cuando ya fui conociendo gente y eso, estaban los que les gustaba Black Sabbath y estaban a los que les gustaba Queen. Y eran como dos tendencias. Eran como dos tipos de persona, al que le gustaba Queen era más melodioso, al que le gustaba Black Sabbath era más oscurillo. Yo siempre he sido de los oscuros. No he visto la luz todavía (ríe). Y luego pues en los 80 comenzó a cambiar por las emisoras, porque esa emisora hizo el primer concierto. Cuando yo tenía 11 años, organizó el primer concierto 3 grupos de Medellín que tocaban plagios de Black Sabbath, de Led Zeppelin, de grupos así. Plagiaban. A ese fui con 11 años con otros amiguitos de por la casa, que me los había engatusado para que me acompañaran y ese fue el primer concierto. Y yo nunca había visto tanta gente así, peluda y eso, esa vez también me retroalimentó la estética, al ver el rollo hippie, todo eso que era lo que imperaba ahí. Sí, era rollo hippie básicamente la indumentaria, pues los collares y todo de paz y amor y marihuana...

Las relaciones entre tipos de música y estilos de vida en ese primer momento no corresponden con las relaciones que más tarde se establecerán por ejemplo entre el movimiento hippie y los sonidos que éstos escuchan o el Rock Metal y la estética del metalero. Iván explica que estas divisiones no se hicieron sino hasta llegada la televisión musical, la MTV.

Es que ahí no habían esas distinciones todavía, esas categorías vinieron después, la gente no se enteraba muy bien cómo era el asunto. Yo por ejemplo nunca sabía nada géneros, ni nada de cómo era, para mí todo eso era igual. No distinguíamos música anterior a esa, para mí eso era todo el mismo rollo. Eso fue todo llegando después, yo creo que eso fue más de los 80 con la llegada de MTV y también con revistas y fanzines que empezaron a llegar. Fue, más o menos, pues mucho más adelante.

Otro tema que aparece de manera paralela al discurso de Iván es la estigmatización o, incluso, criminalización de algunos estilos musicales. Él hace una reconstrucción de cómo es que algunos actores sociales fueron creando imaginarios estigmatizando un cierto tipo de músicas, que luego permitiría calificar al Rock como música “loca” tal como lo llamaban sus padres y que por lo tanto desaconsejaban escucharla de manera cotidiana. Para él, hay algunos momentos históricos para el Rock que fueron recibidos con hostilidad por parte de algunos actores sociales que tenían poder para reprimir dichos eventos. Y si sumamos a eso las lecturas hechas desde otros productos culturales como la película de Víctor Gaviria, *Rodrigo D. No futuro*, en el que se hace un retrato de una juventud de clase baja en donde la violencia y la droga están asociadas a un estilo de ser joven en Medellín y a algunos tipos de música. Es una película en la que, por otro lado, están ilustradas algunas prácticas vinculadas a la música que Iván explica a lo largo de su relato: el intercambio de cintas, “parchar”, las “notas”<sup>31</sup>, la rivalidad entre Metaleros y Punks, como la televisión que propone música Pop y una juventud para la que la creación musical es importante. Las actividades musicales (creación, escucha, intercambio, etc.) de la juventud que retrata la película de Gaviria son importantes y vertebradoras de relaciones sociales más amplias. A pesar de las dificultades para adquirir instrumentos verdaderos, se mueven en un espacio social dónde se construyen lazos y cooperaciones con finalidades creativas. Pero en esa película también aparecen algunas actividades ilícitas de estos jóvenes, así como relaciones poco empáticas con la policía. Como he dicho antes, Iván piensa que esta película también sirvió para reforzar un estigma que se venía

---

<sup>31</sup> Estas son dos prácticas que están vinculadas por un lado al ocio y sociabilidad en la vía pública y segundo a la música. Parchar es quedar con los amigos en alguna esquina o calle, el grupo más o menos definido que se reúne en una esquina se llama “parche”. Las “notas” son las fiestas, conciertos, que organizaban los jóvenes para escuchar música, bailar, beber, etc.

construyendo desde finales de los 70 sobre los jóvenes de clase baja y su música.

La policía molestaba mucho hermano, pero en forma, y esos conciertos eran muy prohibidos. Porque los conciertos de rock en Medellín tienen un antecedente que fue por ahí del 79, que un hippie, que sí era hippie brutal, organizó un concierto así de estilo Woodstock, pero en Medellín. Y entonces la Iglesia acusó al alcalde de sacrilegio y no sé qué, y lo destituyeron y todo, porque el Alcalde permitió eso. Porque toda la gente ahí en pelota fumando marihuana y como tres días de pura farra y tal. Y entonces la iglesia le cayó toda encima, hermano, y no sé qué había ahí si el Opus Dei o qué era, pero entonces las familias pudientes protestaron en contra de eso y casi todos los años 70 pasaron oscuros para el rock, porque se prohibía mucho.

En su relato, Iván explica que la construcción mediática del estigma del Rock también se vinculó a movimientos artísticos que ponían en cuestión los valores conservadores del arte, pero también de la sociedad. Este movimiento artístico fue descalificado, llamándolo arte loco, satánico —de ahí, posiblemente, la música “loca”. El Rock comenzó a crearse un estigma y un imaginario que se vinculaba también además a prácticas violentas y criminales. De forma contradictoria algunas disqueras locales bien al principio llegaron a editar algunos trabajos musicales de jóvenes de la época, que además cantaban en inglés, por que no se podía imaginar entonces al rock en español.

Luego había una corriente *pseudo* literaria que era el Nadaísmo<sup>32</sup>, con gente muy loca, con escritores que también estaban un poco relacionados con el rock, pero eran como unos malditos de la poesía y de la literatura en Colombia. Y con la influencia y mala fama de estos se

---

<sup>32</sup> El nadaísmo es un movimiento literario colombiano que se desarrolló durante el período 1958-1964 en la ciudad de Medellín; movimiento con rasgos contraculturales, tiene sus antecedentes en el dadaísmo y el surrealismo y estableció contactos culturales con la Generación beat, expresó una protesta contra las instituciones tradicionales de la sociedad y la cultura, protesta que filosóficamente se enmarca en lo nihilista. Formaron parte del nadaísmo principalmente jóvenes colombianos contestatarios e irreverentes que bajo el lema "No dejar una fe intacta ni un ídolo en su sitio" incursionaron en la práctica poética dotándola de un alto contenido de protesta social. Las figuras más destacadas y representativas del movimiento fueron Gonzalo Arango, autor de *De la Nada al Nadaísmo*, fundador del movimiento junto a Amílkar U, autor de los escritos "Vana Stanza", Eduardo Escobar, Jaime Jaramillo y Fanny Buitrago entre otros.



alimentaba una construcción mediática y social porque se pensaba que eso era cosa de locos, de hecho mi papá decía música loca, de ahí, yo creo. Y a nivel mediático pues porque la prensa se desbocó toda a eso, a acusaciones y cosas del estilo. La policía comenzó a perseguirlos porque se decía que eran satánicos, también se les persiguió por eso. Es que la policía ha jodido mucho, hermano, ha jodido toda la puta vida. A mí me paraba la policía, pero seguido y eso que apenas estaba comenzando la cosa. Sí, en esa época, pero más después claro, cuando lo del *Pun*, eso fue más brutal aún. Pero más o menos en esa época así el concierto ese lo que sí marco fue un precedente de la idea de hacer grupo sabes, porque después de eso comenzaron a surgir bandas, otras bandas que son famosillas ahí: Craken, Nash, que fueron como de las pioneras, que inclusive editaron discos con casas disqueras de las de ahí. Poquitos porque eran como pruebas pues. Además lo hacían en inglés, porque pensaban que en el mercado en español no iba a pegar. Entonces muchos cantaban en inglés. Los primeros que dejaron de cantar en inglés fue Carburé, que esos sí rompieron con el esquema y grabaron su trabajo en español, pero claro eso fue un fracaso para las disqueras, y las disqueras decidieron no volver a publicar a nadie de Rock.

La distribución e intercambio de bienes musicales había creado una red que se podría calificar de “underground” entendido en el relato de Iván, como fuera del circuito comercial de las industrias culturales y en el que algunas veces tampoco se hacía de manera remunerada. Los nodos de esa red de intercambio, es decir aquellos jóvenes que tenían acceso al mercado internacional y recursos tales como equipos de sonido y posibilidades para adquirir discos del mercado internacional, fueron perdiendo influencia con la llegada de la grabadora de doble casete que permitía a más personas ser capaces de hacer copias desde la copias del original que antes sólo los con más recursos podían crear. Los valores musicales e incluso la periodicidad y genealogías que se creaban en estas redes de intercambio estaban, hasta cierto punto, fuera de las modas y promociones que eran generadas por las industrias culturales. Y, por lo tanto, el valor, autenticidad e incluso la historicidad de tal o cual álbum que se circulaba dentro de esta red respondería más a la aleatoriedad de la compra, consumo, gusto, capacidad de búsqueda de los nodos musicales de la red.

Underground” total, había unos personajes, unos cuatro o cinco personajes en todo Medellín que ya eran famosos y todo. Por ejemplo, tenían familiares en EEUU y les mandaban paquetes de discos. Había un chico que se llamaba Wilson que era muy famoso y yo llegué a ir a su casa, porque llegar a ir a la casa de ellos era como ¡oh! Entonces yo llegué a ir a su casa y ese tenía un montón de discos pero montañas, y era buena persona, o sea, ese te grababa, llegó a cobrar, porque luego ese se volvió “fayuquero”. Y cobraba las grabaciones o al final vendía los discos por nada. Es que los primeros que tuvieron acceso a esos discos, es como lo he dicho antes, es gente pudiente, o gente que tenía familiares en el exterior. Pero luego hubo unos punkis de barrios así más humildes, que eran muy filosos, muy despiertos, muy despabilados que dicen aquí. Y esos empezaron a escribir cartas a empresas de discos de exteriores y a pedir material y trabajaban todos los días y al final del mes compraban el disco. Y ese disco era el que grabábamos todos, vamos, e ibas de casa en casa, buscando a la persona que tenía el disco nuevo de una recopilación de *Pun* o de un grupo o The Clash o de cualquiera de estos, le llevabas un casete y le decías que si por favor te lo podía grabar. A veces te cobraban. Creo que a él al final si le llegué a comprar algo, pero ya más adelante cuando estaba muy decaído. Le comprábamos discos. Y entonces él te grababa ese casete. Y luego salieron las grabadoras esas de doble casete y vaya que re-que-te-pirateada. Y entonces todo el mundo comenzaba a piratear y piratear. Y a grabar del otro y así era que conocíamos de la música. Entonces, y venían cosas muy raras, podía venir algo muy actual con algo muy viejo. Por ejemplo, yo me acuerdo haber grabado Uriah Heep y no conocer ni los Beatles. O no conocer cosas de entonces. Bueno era muy raro. Tenía todo como en desorden cronológico. Y entonces así tu mismo te lo imaginabas todo.

Estas condiciones de generación del gusto dentro de la red “underground” de circulación, intercambio y consumo de música cambiaron por la llegada de la grabadora de doble casete, pero también y de manera muy importante por la llegada de la radio musical juvenil que permitía a más personas tener acceso a conocimientos e imaginarios que les permitían entre otras cosas organizar y superponer valores y nuevos sentidos a los diferentes géneros musicales y artistas. La radio musical además funcionó como catalizador de las identidades musicales y de seguidores de ciertas tendencias, al tiempo que especializaba y definía fronteras entre géneros musicales, generaba estilos y formas concretas de ser “seguidor” de alguno de estos géneros. Estas definiciones de identidades que se fueron generando

desde las prácticas de consumo y los imaginarios asociados por los medios de comunicación, en Medellín encontraron un lugar musical en donde se escenificaron las fronteras del gusto y algunas relaciones entre ellas y sus referentes sociales. Estas fronteras se escenificaron en la “Batalla de las bandas” de modo extremo llegando a la violencia física.

Eso fue en los 80, pero luego si comenzó una revolución rara en Medellín y eso fue que por ahí del 83 apareció el *Pun*. Y el *Pun* sí, así como ya con movimiento, sabes, así como hasta ahora no había habido como diferencias, todo el mundo era como lo mismo. Eran todos simplemente pop-roqueros, pero cuando apareció el *Pun* ya empezaron a hacerse clasificaciones. Entonces los punkis ya hablaban de los otros como hippies de mierda, y también se diferenció el Metal, como otra corriente. Y entonces empezaron a llegar las primeras, los primeros grupos de Metal. Ahí se llamaban Ultra-Metal. El Ultra-Metal. (interrupción de su pareja) Entonces en esa clasificación, estaban los metaleros por un lado, los hippies por el otro y la gente que comenzó a escuchar las emisoras de radio juveniles que eran Pop, esos también generaron una comunidad de gusto o como se llame, alrededor de la música de las emisoras, de los 40 principales y esas güevonadas. En Colombia se llamaba [los 40 principales] algo así como Top 30, y ese fue un esquema que trajeron, porque los que montaron esa emisora habían estado viviendo en Inglaterra. Ellos se trajeron el mismo formato y lo intentaron establecer más o menos ahí. Y sí se hacían los Tops. En el 84 ya habían Tops, seguro.

Y estas emisoras organizaron un concierto en el 85, muy importante que fue “La batalla de las bandas”. Y era que la emisora, una tienda de discos que surgió nueva, que se llamaba J I V limitada, de una importadora de discos de rock exclusiva, que ese es un tema que vaya, también algún día te lo cuento. Entonces esa tienda y otra gente ahí, y un empresario organizaron un festival que se supone que era una batalla de bandas, porque venían grupos de Medellín, de varias partes, a competir pues como por la mejor banda, sabes. De eso hay una grabación en Internet, luego te lo mostraré. Pues ese día lo que pasó fue que llegaron las bandas y ese día se juntaron esos especímenes. La banda de los que venían a escuchar a la banda de Popcito de radio, iban grupos de Brutal, iban grupos de *Pun* -que era la agrupación Mierda y la Anger, que eran agrupaciones súper *Pun* brutal-. Y se mezclaron entonces, había mayoría de gente de las comunas, que escuchaban más música *Pun* y ahí más *Underground*, mientras que en los barrios ahí pues como que se clasificó un poco así, sabes. Como que la música Pop y la emisora iba para los ricos, pues; y que las músicas así underground la escuchábamos los pobres. Entonces ahí lo que pasó fue que comenzó a tocar una banda de esas Poperas –Spool creo que se llamaba- y entonces como eso fue en la

plaza de toros, entonces la gente se revolucionó mucho e hicieron bajar a ese grupo a piedra. Y luego se subieron las bandas brutales, gente que tocaba música más brutal, como satánica y todo eso. Esa fue la primera banda Brutal que hubo en Medellín, Parabellum, después de ellos intentó tocar otra banda de esos y entonces ya se volvió una batalla brutal. A pura piedra huevón, a todo el mundo le destapaban la cabeza, puro piedra p'allá y p'acá. Y todos salimos corriendo de ahí. Llegó la policía hermano y cogieron a un montón de gente y se la llevaron. Los golpearon y fue muy brutal y entonces eso fue un desastre el hijueputa. La prensa al día siguiente dijo algo como: La batalla de las bandas se convirtió en una guerra. Porque así fue, y esa gente quedó endeudada y todo porque rompieron los equipos y todo a pura piedra. Los amplificadores y cosas. Y esa de las batalla de las bandas fue un paradigma. ¡Uy! hermano, no me acuerdo si se tenía que pagar, pero si lo había, yo creo que no era mucho. Es muy probable que haya sido gratis, no gratis, pero muy poco. Era muy accesible. El concierto de Argus era una cosa muy diferente, un grupo de EEUU pues imagínese. Ahí [a Colombia] no iba ni Dios huevón, pues un grupo de allí, sí era un cosa mucho más elitista.

Si pensamos en el fallido concierto de la “Batalla de las bandas” nos encontramos con un lugar musical que, como hemos dicho antes, escenifico las fronteras de los grupos juveniles no solo en cuanto a su gusto, pero también en cuanto a las diferencias sociales y sus conflictos. Por otro lado, en el concierto del grupo de EEUU -que en aquella época era famoso en la escena del Metal- el ambiente era diferente, el lugar musical que se construyó Iván lo define como hippie. Él considera que estaba dirigido a otro grupo de gente aunque había habido mucha gente en común entre los dos conciertos.

Pues antes de eso hubo un concierto que un grupo que vino de EEUU, Argus<sup>33</sup>, yo fui a ese concierto. Y ellos sí trajeron todo el equipo porque en Medellín no había, trajeron todo el equipo en un avión. Amplificadores y todas las cosas. Fue un concierto que patrocinó también una emisora y algún empresario lo habrá traído. Los hijueputas de Argus vinieron y era cobrando claro. Es que yo entré por contacto, había un amigo que era amigo de uno de los guardias de seguridad que ponían ahí, unos musculosos que ponían ahí, y ese nos dejó pasar. Fue digamos que fue una suerte, yo creo que era caro, yo no tenía con qué pagar eso seguro. No recuerdo el precio.

---

<sup>33</sup><http://www.youtube.com/watch?v=2wYZI7oCXcs>

La estigmatización se fue haciendo cada vez más profunda en estilos juveniles aparentemente bien definidos, que por otro lado estaban claramente relacionados con la clase social de algunos jóvenes. La batalla de las bandas creó, como lo dice Iván una experiencia compartida que permitió pensar en el grupo propio. La definición de cada grupo fue dotada de realidad en tanto los “otros” lo reconocían, ni que fuese como adversario. Las diferentes tendencias de gustos –con formas no muy definidas- que se mezclaron en ese lugar encontraron en la batalla de las bandas una materialización de su grupo, no solo en cuanto a referentes internos y retroalimentación de la identidad, sino también por el ejercicio de la alteridad. La batalla de las bandas podría servir como una especie de mito fundacional para muchos grupos. Los estilos y las maneras de pertenecer a tal o cual grupo o gusto se irán perfilando a partir de los pocos o muchos productos culturales (discos, pósteres, revistas) que podían aportar referentes e ideas que ayudaran a los jóvenes en la definición de la identidad auténtica. Además de esos referentes me parece interesante subrayar la relación entre las emociones comunes dentro del grupo del gusto. Aquellos jóvenes, que como en el caso de Iván, seguían el *Pun* tenían en común el rencor y la rabia generada por una serie de condiciones sociales que muchos de ellos padecían. Mientras que, en contrapartida, Iván piensa a los hippies como “amigos”, unos que están en otra situación social y por lo tanto los unen unas emociones, quizá un poco más positivas con respecto a la sociedad.

De la misma forma como pasa con la red de intercambio musical - que va generando un sentido y escala de valores en el gusto de quienes se mueven dentro de ella e intercambian cintas- que forma los gustos y formas de escucha con un sentido concreto, histórico y localizado, se generó una manera de ser punk en Medellín en los años 80. Una red de

intercambio de este tipo es posible, si tomamos en cuenta medios de esa época, dentro de los límites de una territorialidad que esté al abasto de los usuarios que se pueden mover en los espacios de socialización, conocer a los nodos, establecer relaciones entre ellos. Iván nos explica, cómo es que a través de algunas prácticas concretas se van encontrando modelos y referentes en busca de la autenticidad de la identidad *Pun*, algunos personajes se van apropiando del rol de modelo, por ejemplo aquellos jóvenes con “cartel” y van decidiendo lo que quiere decir *Pun* en el territorio en que se construye el sentido, y por tanto estamos hablando de una identidad que se ha creado con una especificidad social, territorial e histórica.

Era un público súper bien hermano, pues eran hippies, bueno la mayoría. Pero era rollo de paz y amor. Todos amigos, abrazos, la marihuana, todo el mundo era muy amiguete. Pero luego en la Batalla de las Bandas, lo que había era un odio el hijueputa, pues eran todo punkis de Medellín, pues yo no sé cómo serán los de México, pero supongo que también, pero eran terribles. Eran gente con mala intención, o sea con una ideología, con mucho odio y mucho rencor. Pues yo mismo me volví así, sabes, me volví muy rencoroso y rechazaba muchas cosas y ya y por esa época, después de ese concierto yo hice mi banda también de *Pun*. Formé la primera banda que tuve que se llamó Los Podridos. Pero no teníamos instrumentos ni nada, tocábamos con guitarras de madera y les poníamos un parlante pero al revés conectado la grabadora por donde dice “Mic” y sonaba un poco distorsionado, como de micro. Y la batería eran los tarros de la cocina y los platillos eran los ganchos de ropa, como perchas que llaman aquí. Y así hicimos varias canciones. Y por esa banda fue que después, cuando hicieron la película de *Rodrigo D. No-Futuro*, que eso fue ya justito después, en el 86, creo, hicieron la película de *Rodrigo D. No-futuro*. Y con *Rodrigo D. No-futuro*, esos manes invitaron a todas las bandas de *Pun*, para ver si querían grabar. Las bandas que grabamos en ese momento fueron el vocalista de esa banda, Ramiro Meneces, después tenía una banda que se llama Muntantex. ¿Has visto tú la película? Pues esos Mutantex, estaban los Mierda, que esos grabaron al final. La Peste, que era otra banda que era de un compañero mío del colegio, y nosotros Los Podridos, otros que se llamaban NN y así, alguna bandita más. Entonces como había esa división entre Punkeros y Metaleros que se odiaban a muerte. Comenzaron a odiarse a muerte pues el disco y todo, estaba por un lado de *Pun* y por el otro lado Metal. Para evitar peleas. Y la peli fue una pelea y todo, porque todo el mundo estaba rechazando lo que estaba haciendo el man ese, Víctor Gaviria, porque lo acusaban de que mostraba una imagen en la que

asociaba el *Pun* y el Metal con la violencia. Porque estaba surgiendo el rollo de los sicarios y tal. Y se le asoció entonces a eso y digamos que eso a nivel mediático tuvo reivindicaciones en nuestra contra, contra nosotros los roqueros porque ya la policía pensaba que eran todos delincuentes. Y gracias a la película esta de *Rodrigo D. No futuro*, pues la película trata un poco el tema de narcotráfico y está ambientada con los nuevos punkis que surgieron en Medellín, entonces es la música, la estética, todo lo que estaba fraguando en ese momento. Entonces hubo una cierta como apología de delito en cuanto a la música, pero realmente la policía siempre persiguió a los jóvenes. Cada vez encontraba una causa nueva para justificar que nosotros éramos la causa del problema, como todo, como un problema de narcotráfico el hijueputa, sicariaje, y todo y realmente los culpables eran los roqueros.

Pues la gente que estaba mal por ahí, como yo que me vestía súper mal, pues cada rato me tocaba amanecer en calabozos y todo. Bueno no era la cárcel, pero en esos calabozos llenos de mierda y orines y pasando toda la noche ahí. Todo porque estaba vestido como punki. Lo que a mí me sorprende es que de un momento a otro salieran tantos punks, como de la noche a la mañana. Porque en un momento era como que no había nadie, y en un momento ya estaban por todas partes. Sabiendo que no había, no estaba mediatizado, sabes, o sea los punks eran super undergrounds si antes era difícil conseguir un disco imagínese. No sé tampoco como copiaban las ideologías, pero un poco como hice yo, escuchar a un huevón por ahí decir una cosa y ya te lo creías. Y tuve la oportunidad de conseguir una revista por ahí de *Pun* y traducir un texto, pues de la anarquía y del odio y no sé que más. Y de ahí cada quién interpretaba. Y yo creo que en Medellín se hizo un *Pun* un poco diferente al resto del mundo, bueno al resto del mundo no, al de Inglaterra obviamente. O sea una ideología hecha también de retazos de la de ahí y entre cosas que se iban creando a su vez en Medellín. Hombre, lo primero fue eso, cuando yo escuché la primera música, que fue que un amigo trajo un casete, que era una compilación que creo que se llamaba la Punk's not dead, Punk no ha muerto o algo así, y eso fue un impacto como el de Black Sabbath a mí me llegó la música y me parecía de lo mejor hermano, ¡uff, qué guay! Y entonces a mí me impactó mucho el *Pun* y entonces un día, fui a Castilla que es un barrio de esos lumpen que están por allá arriba, donde unos tíos, donde una gente que tenían la música porque ellos la traían desde Inglaterra, la importaban por correo, les escribían por correo y les mandaban discos. Yo he ido a la casa de ellos y yo no sabía que se ponían así calvo ni nada y yo los he visto a ellos y ¡uff! fue como de una hostilidad la hijueputa, eran súper hostiles, pero a mí me gustó eso, yo no sé ni porqué. Y ahí me gustó como esa forma de ser y tal, y me la fui adoptando, luego fui conociendo a otros que están en el rollo y claro te vas haciendo un perfil y era un poco copiar también, yo creo que sí es un poco copiar, hermano. Copias todo y luego también ya quieres tener cartel. Bueno lo que llaman ahí cartel, es como tener fama, sabes, dentro de ese gremio de que eres muy puro o yo qué sé, o de que estás muy comprometido o yo qué sé qué rollo.

Entonces yo creo que fue que me monté en esa película también. De hecho por eso tuve muchos problemas, eh, problemas a nivel legal y tal. Sí porque yo después de eso tuve problemas con justicia.

Mi grupo murió a la nada, eso se fue a la mierda. La única vez que tocamos con instrumento de verdad fue la vez que grabamos para *Rodrigo D. No futuro*, el resto ya nunca dimos ni un concierto ni nada. Porque cuando se dio el concierto yo ya no estaba. Entonces no fue a más, además peleábamos mucho entre nosotros, prácticamente nos odiábamos a muerte. No se hizo nada. Eso que tu decías de un proyecto, un proyecto ¡ave maría, hombre! La palabra es muy grande. Con Frankie [Frankie ha muerto]<sup>34</sup> ya había proyecto, era más serio y se fue perfilando. Pero de todas maneras sí hubo muchas bandas de barrio, pero con los recursos mínimos. O sea si ves la película de *Rodrigo D* casi todas las bandas que ves ahí, yo creo que muy pocas o casi ninguna, tenían los instrumentos. Esa grabación se hizo, porque cuando fuimos a grabarla, los del estudio nos prestaron las cosas. Así que ahí se consiguió el material para tocar.

Pero una banda que es muy representativa de ahí que es Ira, los que tocaban ahí, eran los hijos de los dueños de las fábricas y tenían de todo, batería y amplificadores de esos de válvulas que nosotros los conocimos, bueno yo casi nunca hasta que vine aquí a España, pero ellos los tenían ahí en la época. Entonces esos chavales, esos pelados de los ricos tenían ese problema, de estar inmersos en el *Pun* y entonces la ideología, pero les faltaba esa parte de ser marginales que era la que le daba el valor, ¿no? El valor agregado a todo lo que estaban haciendo, y entonces ellos sí eran contestatarios con su familia, con sus padres. Ese pelado que te digo que era hijo de ricos y se fue de la casa y vivía en una chabola, el papá le ayudaba un poco, pero él se rebelaba mucho contra ellos, como para que no se notara mucho que él venía de ahí. Claro porque es, yo me acuerdo por ejemplo que en Frankie ha Muerto, el grupo mío, el requisito para estar en esa banda era no tener papá, yo tengo el mío, pero vamos era como si no estuviera. En cambio en el caso de todos los otros los papás habían muerto y entonces era todos hijos de las mamás. El *Pun* es hijo de la mamá, es más hijo de la mamá que del papá. Dejando de todos los paralelos con los punks británicos, pues yo creo que habría más conexión con los mods y todas esas tribus que ya llamaban urbanas que eran los hijos de los de las fábricas y la ropa esa que se ponían del papá y las botas esas con la platinera en punta y la chaqueta y los pantalones de las fábricas, que era la moda que había más o menos en Medellín. Y que como en Medellín no daban uniforme en las fábricas tocaba ir a comprarlos, para comprar botas de esas de punta de platina, ¡ave maría!, había que trabajar dos o tres meses, se volvieron caras, al principio no eran tan caras, pero cuando vieron que se vendían subió el precio y se cotizaron.

---

<sup>34</sup> Frankie ha Muerto es el grupo de *Pun* del que Iván es miembro fundador.



Los perfiles y fronteras de los gustos y los grupos que siguen las distintas tendencias se fueron haciendo cada vez más definidos y diversos a medida que fueron llegando más influencias y fuentes. Como hemos dicho antes, en los 80 la radio musical juvenil se convierte en una de esas grandes influencias que va dando elementos para que los jóvenes vayan definiendo de mejor manera los perfiles y límites de su gustos encontrando nuevas terminologías para definir los tipos de música, prácticas asociadas a éstas y la emergencia de lugares musicales donde escenificarlas y, muy importante, donde encontrarse con otros del mismo gusto.

Además en los años 80 también llegó el rock en español creando grandes cambios en el imaginario de la música rock, primero porque se rompe un binomio que daba autenticidad al rock-en-inglés, segundo porque la posibilidad de intercambiar influencias y significados comporta por primera vez un espacio geográfico mayor, ya que música en español deja de ser solo la “tradicional” o “regional”<sup>35</sup>, y ahora tiene un sonido global "rock" puede circular en toda el área cultural algunas veces llamada iberoamericana. La masificación y popularización de estas influencias y conocimientos permite que los "nodos" que funcionaban en la anterior red de intercambio y distribución de música "underground" perdieran fuerza, también porque la escala del intercambio y circulación de influencias deja de estar tan circunscrita a un solo ámbito territorial. En los 80 se comienzan a escuchar a los roqueros argentinos, mexicanos y españoles. Surgen lugares en donde escuchar el pop en español, los primeros bares con códigos de relación juvenil, diferentes de las tabernas de música romántica. Sin embargo, al mismo tiempo que se van generando lugares de ocio juvenil insertados

---

<sup>35</sup> La música romántica había internacionalizado varios cantantes también, sin embargo creo que fue con el rock en español que se cobró consciencia de formar parte de algo que pasaba en el “mundo” más o menos con un sentido compartido.

en una lógica comercial (bares y discotecas) y popularizando los lugares no comerciales como los “parches”, la música Rock, en especial el *Pun*, se van convirtiendo en el sonido de fondo de la violencia y desgaste social que inundan Medellín en esos años. Un clima social donde los jóvenes que escuchan esta música se convierten en el blanco de una persecución tanto por parte de grupos de civiles organizados como por las fuerzas del orden público. Dicha persecución terminó por transformar algunas prácticas de sociabilidad entre jóvenes desplazando a los márgenes de la ciudad a los grupos que socialmente también se encontraba cerca del margen. Los “parches” en la calle desaparecieron y se comenzaron a hacer más eventos en la esfera privada. La violencia de esta época desestructuró los circuitos de intercambio de música y algunas prácticas de ocio relacionadas con la música. Curiosamente junto a la emergencia de lugares musicales que responden más a unas prácticas musicales dentro del sistema comercial, también surgieron algunos estilos de moda juvenil que intentaba reivindicar una identidad proletaria en una ciudad en donde los trabajadores no llevaban uniformes, de esa forma comienzan a consumir ropa y zapatos de trabajo que en consecuencia comienza a cotizarse y a asociarse a un estilo de ser joven.

En esa época, curiosamente con tanta brutalidad llegó a Medellín el rock en español. Que eso fue una ola novedosísima de radio, mediática pues, que era bandas españolas, mexicanas y argentinas de rock que cantaban en español y se les llamaba así, rock en español. Y estaba los Toreros Muertos, de Argentina Charly García, bueno casi todos españoles, Alaska y Dinarama, los Ilegales, grupos de aquí [España] casi todos. Sí es que de México lo he dicho, pero de México ¿quién había? Alguno había ¿no? ¡Ah! Caifanes, creo que por esa época comenzó a sonar Caifanes, pero no era rock, eran más cosa entre Pop, o pues no sé qué cosas eran, entre *Pun*-Pop y rock. Se vuelven más popis todos, y es una época en la que surgen los primeros bares, como bares como de ir a bailar esa música y tal. Sí, porque hasta entonces tabernas de esas había de rock quizá alguna tabernita por ahí, pero duraban poco, la policía luego las sellaba.

Luego es que está la historia paralela a toda esta historia que es la historia del narcotráfico, que digamos a influido mucho en una serie de

cosas. Cuando empezó la violencia en Medellín en los 80, pues esas asociación de rock con lo malo, también la tuvieron los mafiosos, allí se hicieron unos grupos de exterminio, que se llama la banda del carro rojo, y eran grupos que mataban a gente, eran del tipo de llegar a dónde esta la gente en una esquina y los fumigaban a todos, solo pues por limpiar, de limpieza social se llamaba. Pero eran de mafioso. Bueno, eran esos ricos, eran mafiosos, pero eran por lo alto y luego querían limpiarlo todo de la escoria que ellos mismos habían creado y lo que hacían era matar gente. Y eso, por ejemplo, bueno es que yo no sé, yo he intentado investigar y estudiar cuáles fueron las causas de eso porque, porque Medellín, hermano, desde la época de “La batallas de las bandas” se empezó una violencia la hijueputa, huevón, de bandas en los barrios, que se eliminaban contra otras bandas de otros barrios, y por ahí caía todo el mundo. Y por ejemplo algo que te había escrito antes, es que los roqueros antes se solían reunir en algún sitio, lo que llaman “parches”, y entonces iban ahí, ponían una grabadora y escuchaban música de un “parche”. Y iba gente de todos los barrios, podía cualquiera, ponerse ahí y beber y tal. Y pasar el rato, pero luego también se hacían, “notas” que las “notas” eran como las fiestas de rock, pero en la casa de alguien que llevaba un equipo y ponía discos y tal, y escuchabas digamos que lo último. Claro lo último que se había podido conseguir y entonces este rodaje que se hacía por todos los barrios pues cuando uno grababa y conseguía contactos y todo eso, eso era como el circuito pues con el que te relacionabas con los demás y conseguías la música, pero apenas empezaban a masacrar a todo el mundo pues claro que tú ya no podías ir a otro barrio porque te daban bala, tenías que correr y entonces ya la gente dejó de visitar sitios. Porque se volvió súper peligroso. Y claro muchos “parches” desaparecieron, claro, hubo “parches” que fumigaron enteros. A metrallera ahí a todos, ya quién se iba a poner en un “parche”. Bueno hacíamos más, pero más clandestinos cada vez, en huecos cada vez peores, más alejados, basureros por ahí en la mierda, cementerios, o zonas rurales ahí en la montaña de Medellín.

Y entonces esa violencia influyó en la música, porque por ejemplo el *Pun* todo se desbordó sobre ese tema, sobre el tema de la violencia en Medellín, sobre la guerra y las masacres y todo ese rollo. Y en el metal también. Y entonces era un poco contradictorio esa época en que todo el mundo estaba sin poder salir y víctima de esa situación y luego, barcitos de música Pop y New Wave de la gente más pudiente, tampoco duraron mucho. No duraban mucho. A algunos les pusieron bombas, y también por rencillas porque muchos de los que abrieron bares también eran mafiosos. Y entre guerras entre ellos y así pues fueron un poco como haciendo un ambiente...

Y luego hubo un periodo del que yo no puedo contar nada porque fue el periodo de los dos años en los que yo estuve encerrado, entonces no sé muy bien qué pasó, yo solo sé que después cuando salí encontré que la ciudad se había desbordado toda al centro de la ciudad. Porque el centro de la ciudad era como un sitio neutral. Entonces se podía ir porque el

centro no era monopolizado por ningún grupo. Y entonces ahí se podía medio estar, pero ahí lo que te jodía era la policía. La policía no dejaba de hacerse a un lado, había que estarse desplazando de una esquina a la otra y ese era como el juego. Cuando volví a la acción tenía ya 20 años. A ver 18, 19, 21 años, ya tenía 21 años. Estuve de los 18 hasta los 21, cuando cumplí 21 salí, bueno muy poco antes de cumplirlos, unos días antes. Y entonces ya había cambiado, había mucho más punkis, se hacían y se hicieron algunos conciertitos de *Pun*. ¡Hostia! a mi me tocó el primer concierto de *Pun*, hermano, el primer concierto de *Pun Pun*, *Pun* underground de Medellín. Eso fue en el 86, después de “La batalla de las bandas”. Yo iba a tocar con la banda de Los Podridos y con otras bandas de *Pun*. Y se alquilo un sitio, bueno un sitio que era al lado de una iglesia, y el sacerdote lo había prestado porque era *disque* una actividad cultural (ríe). El sacerdote no tenía ni puta idea de lo que era eso. Y se ve que cuando lo vio es porque ya habían llegado unos 5 o 6 camiones de la policía y han cogido preso a todo el mundo, a todos nos han cogido y nos han llevado a calabozos distintos y no se alcanzó a tocar nada, ni una canción, en el concierto de *Pun*. Un concierto que no se hizo. Y menos mal porque yo creo que lo que podía haber habido ahí era linchamiento con tantos punks ahí juntos. Entonces no, llegó la policía y aplastó todo. Ese fue el primer concierto de *Pun*. Luego ya se hicieron, bueno ya cuando yo salí habían habido algunos. Se pudieron hacer y también se habían hecho otros más grandes.

Mientras estuve encerrado solo mi hermano me mantenía un poco como al día, porque yo no tenía en qué escuchar música, solo tenía un radio pequeñito, tenía muchas rejas muros y tal y entonces no dejaba pasar la señal de radio. Solo cogía una emisora que para acabar era de música romántica (ríe), como de esas del bar que quedaba al lado de mi casa ¿te acuerdas que te decía? Era música romántica y ponían esas mismas viejas y unas más nuevas. Bueno a mi me gustaba, de todas maneras pasabas el rato... Luego sí me entré una grabadora, una grabadora esas de casete, pero es que tener esa grabadora ahí, hermano, era un compromiso, hermano, que mejor dicho era estar con el puñal en la mano todo el tiempo porque sino te la quitaban. Era un poco difícil, y cuando vino mi hermano y madre les dije llévense esa grabadora que yo no sé qué hacer con tanto envidioso que hay aquí, todo el mundo viendo si se descuidaba para quitársela. Entonces nada, hasta que yo salí no, nada de saber que pasaba, ni nada.

En el relato de Iván podemos notar una diferencia entre las prácticas de los jóvenes de clases distintas, par él, el *Pun* y el Metal se quedaron como sonidos de jóvenes que sentían rencor, clases bajas y marginadas. Su música intentaba ser silenciada, como en el caso del concierto de *Pun* que habían organizado y que no llegó a tocarse. Al mismo tiempo, las letras de los grupos de Metal y *Pun* de esa época

reflejaban el clima violento en el que vivían los jóvenes. Por otro lado, la llegada del New Wave, un tipo de música Rock-pop más experimental en la época, que trataba de usar sonidos distintos, se vinculaba a una estética juvenil diferente, clases medias y medias altas. Que eran clientes de los emergentes lugares musicales, los nuevos bares y discotecas. En esos años, el número de jóvenes punks había crecido a pesar de que identificarse como punk conllevaba una serie de complicaciones frente a la sociedad adulta y las instituciones, hecho que sin duda reforzaba al mismo tiempo el sentimiento de alteridad y pertenencia al grupo.

Después de que Iván saliera de prisión inició estudios musicales, primero en una escuela popular y después en la universidad. Al mismo tiempo se gesta el proyecto del grupo de *Pun* con quienes trabajará hasta antes de viajar a España. El comenzó a tener contactos con otro tipo de círculos que estaban interesados en el arte y la música. Continúa con la tradición de los “parches” que sigue estando excluida del espacio público y es en una de estas tertulias musicales que conoce a los otros componentes de Frankie ha Muerto. En la propuesta de este grupo se ve reflejada la situación social que aún se vive en Medellín. En cambio, el nuevo contexto social universitario dotó a Iván de otro círculo social que venía acompañado de nuevos intereses y elementos “cultos” que, como veremos, serán sancionados por parte de los punkis en los conciertos.

Es interesante subrayar la llegada del CD a una sociedad en la que una gran mayoría aún no accedía a los recursos para poder imaginarlos dentro de su ámbito de consumo y aún menos en sus prácticas de escucha. El primer CD que tuvo Iván pasó un tiempo sin ser reproducido, sino hasta que alguien le pudo grabar el material del CD en un casete.

Pues a ver, yo cuando salí comencé a estudiar música y artes en una escuela popular de arte. Y bien, no me pareció que estaba a la altura, era un poco chapuza como dicen aquí, entonces a la música le metía mucha caña. Era solfeo, partitura, teoría de la música y tal, pero como todo era música folclórica a mi no me gustaba. Entonces yo quería entrar al conservatorio de la universidad, porque en el conservatorio de la universidad sí daban las cosas que a mi me gustaban que era armonía, piano y esas cosas. Y entonces yo estuve ahí como 3 meses, ¡tres años digo! o no... ¿cuántos? Un año y medio estuve en la escuela popular de arte, hasta que me sentí como en la capacidad de presentar el examen de la universidad porque era muy difícil. Colaban a todo el mundo, entraban muy poquitos pues. Entonces me preparaba bien para presentarme ahí, y más o menos por esa época yo conocí al vocalista de Frankie, que también tocaba en una banda de *Pun*, en otra que se llamaba Desastre. Y nosotros teníamos una serie de amiguetes que eran... que hacíamos unas especie de tertulias en la terraza de la casa de uno de ellos, porque como no se podía salir, pues en la casa de ellos. Hacíamos unas tertulias, pues así de leer algo de poesía maldita, o escuchar música rara y ahí sí bastante rara: Tuxedomoon, Residents y cosas así. Nos sentábamos ahí a escuchar y muchas veces Carliche, Carlos el guitarra, llevaba la guitarra acústica de él, entonces un día yo llevé la mía y yo con ese tío, con ese man, me entendí desde la primera vez que comenzamos a tocar, porque fue el tocar y ya nos quedamos ahí toda la noche tocando. Y ahí nos dejaron tocar, no les molestaba ni nada, o sea fumaban marihuana, se tomaban su chorro y nos escuchaban toda la noche tocar. Entonces ahí fue que este tío, Fabio, bueno primero antes Federico, el chico de la casa nos había dicho que hiciéramos una banda. Que de hecho comenzamos a ensayar y todo, que se llamaba “Esquemas de condicionamiento”. Pero en eso no había como mucho *feeling*, y luego fue este chico, Fabio, nos dijo que si queríamos hacer una banda que él tenía las ideas que las letras y tal y que nosotros poníamos la música y nos convenció. Y comenzamos a hacer Frankie. Yo tenía un par de canciones por ahí y les han gustado y tal, las hemos montado y han quedado muy buenas. Y ahí fue que empezamos.

Hay un grupo que se llama Suicide, neoyorquino, que tiene una canción que se llama *Frankie teardrop*<sup>36</sup>, que es como las lágrimas de Frankie. La canción era de que un man que se llamaba Frankie absorbido por el trabajo, que tenía una vida súper aburrida, hermano, que era de la casa al trabajo, del trabajo a la casa y cuando llegaba a la casa era una mierda y en el trabajo todo era una mierda. Y así y el man se suicida. Entonces cuando se suicida va como por un viaje, pasa como un viaje, como por una especie de limbo, por el infierno y más o menos la canción es rollo así. Entonces a nosotros nos gustaba mucho y esa misma situación como de ese sujeto era como la que nosotros sentíamos que se llevaba en nuestra vidas, pues ir a estudiar, luego a la casa, en la casa

---

<sup>36</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=3YprQnzRfjg>

era una mierda todo, en la calle una mierda, todo por donde ibas todo era una mierda. Además de que la situación en la que estaba Medellín era todo de muerte. O sea, por ejemplo, de los compañeros a alguno le habían matado al hermano, o a mis amigos todos los mataron, a muchos mataron, al hermano mismo de Fabio que lo han matado delante de él. Y entonces él quería hacer algo que tuviera que mostrar esas cosas de la muerte que nosotros estábamos como amparando de alguna forma sabes; que ya se volvió súper común, tanto que se hablaba de la cultura de la muerte. Como se hablaba también en México. Que era como una forma de cultura la muerte. Entonces decidimos hacerlo sobre ese tema, porque nosotros al principio nosotros comenzamos maquillándonos y todo. Pero nos maquillábamos como muertos realmente. Era ese muerto que cantaba sus historias a los vivos. O las historias truncadas o lo que no pudo haber sido. Entonces fue por eso que a nosotros se nos asoció con el Gótico, con la música gótica, y todo eso por ejemplo lo del maquillaje, tuvo muchos detractores, la gente decía que por qué nos maquillábamos, que eso era una maricada, que nos habíamos vendido, que después de ser punkeros pues nos habíamos vuelto new waves y entonces el mundo asociaba a una cosa o a la otra, pero nosotros no tuvimos nunca la intención de hacer nada de ese estilo. Y la música es oscura, tenebrosa, porque a mi me gusta mucho el barroco, y yo toda la música, pues yo estaba estudiando en la universidad en ese entonces estructura del barroco. Y toda la música que hacía, era toda la música así, del estilo un poco barroco y oscurilla. Porque las canciones a mi me gustaba mucho Bach, pues de música clásica a mi Bach es el que más me gusta, por decir algo sí. Los principios con los que yo lo escuchaba. Ese era el concepto de Frankie, pero tampoco fue una cosa muy pensada desde el principio, eso fue surgiendo a medida que íbamos en marcha. Luego tampoco teníamos con qué tocar. Nosotros ya habíamos dado varios conciertos y yo no tenía guitarra eléctrica ni nada. No tuve guitarra eléctrica hasta 5 años después de haber hecho Frankie. Sí, casi 5 años. Hasta el 95. Hasta el 95 que pude tener una guitarra eléctrica, porque me la compró un señor, un señor que fue a un concierto de nosotros que quedó tan fascinado, que luego por intermedio de un amigo de la universidad hizo el contacto y entonces nos dijo que había un señor que nos había visto y que le ha encantado y tal y quiere colaborarles de alguna forma, pero él no tiene plata. Entonces nos ha prestado la sede de dónde él trabajaba, que era una escuela sindical, y nos ha prestado el sitio para ensayar. Y luego pues le hemos convencido para que nos prestara el dinero para comprar la guitarra y el amplificador y a partir de ahí... Y además que eso se le devolvió con conciertos, claro el dinero se le pagó. Pues eso fue como el proyecto de Frankie. Muy gracioso, porque tu preguntas ahí que cuál fue el primer disco y el primer CD, es curioso porque el primer CD que yo tuve fue el de Frankie. Nunca había tenido CDs hasta que tuve el mío. Pero no tenía dónde escucharlo ¡huevón! (ríe) tenía el CD, pero no tenía dónde escucharlo. Pero a todos nos pasó lo mismo. Y nos dijimos y ahora qué hacemos dónde lo escuchamos... tuvimos que ir donde un amigo para que nos lo grabara en un casete

para poderlo escuchar. Y luego cuando ya compramos el de la casa, bueno que ni lo compramos, nos lo regalaron uno de segunda mano, ahí poníamos los CD. Y luego sí ya compré algunos, compre sobre todo de música clásica, no sé por qué.

*Frankie ha muerto* como proyecto musical está vinculado al *zeitgeist*, al clima que se respiraba en ese tiempo en Medellín, y compone su estética, letras y propuesta desde ese punto. Un grupo que nace con más propuestas y ganas que recursos, pero logra irse abriendo espacios y consiguiendo seguidores que soporten y apoyen el proyecto. Musicalmente incluye las influencias de la música Barroca que Iván estudia en la universidad, este proyecto se consolida y sigue vivo, a pesar de que Iván dejó Colombia. Ha aprovechado los huecos comerciales que abrió el Rock en español. Ya que si bien la música rock juvenil era perseguida y por mucho tiempo no fue editada, ni apoyada, con la llegada de estos productos se crea un nicho en el que es posible pensar y vender el nuevo punk, ya no tanto el *Pun* de los 80 sino unos sonidos nuevos que pertenecen ya a los 90 una época relativamente más tranquila.

Volviendo al relato de Iván, y sobre todo a sus prácticas de consumo, escucha y organización de la música nos encontramos con un gran coleccionista de cintas, de casetes grabados producto de sus relaciones y búsquedas en la red de distribución e intercambio de música, llegando a tener un número grande de cintas que luego dejaron de tener tanto valor y que terminaron por desaparecer. Paralelamente en el relato de Iván encontramos un momento de ruptura con el *Pun*, desencanto que viene de expectativas generadas por una propuesta que había prometido algo indefinido que no terminó de satisfacer. Y entonces la exploración musical como melómano se comenzó a dar de manera más libre, es decir, menos estructurada por el grupo de amigos punks, de los gustos del grupo, de lo que el grupo consideraría de buen o mal gusto o de compatible o no con su estética y estilo. Desde esa



ruptura Iván intenta ir descubriendo música sin afiliarse a ningún movimiento cultural que le esté asociado.

Yo llegué a tener una colección de casetes, pero muchísimos casetes hermano. Dos mil y punta, por lo menos. Y eso... pues los fui botando y regalando, porque luego ya me dejó de gustar el *Pun* y odiaba como esa época, como quería borrarle como de ese pasado, y al borrarle pues eliminas esas cosas. Le tiro muy duro, a todos esos hijueputas punkeros de Medellín les estoy mandando cosas para que... todavía no me reconcilio... algunas bandas. Hay bandas que me gustan todavía, pero en general no. Pues hermano yo creo que, no sé, por un lado me dejó de gustar. El componente más que todo fue como ver la actitud, yo creí que ese movimiento del *Pun* iba a generar como una respuesta mucho más grande a nivel cultural y terminó siendo como solamente una respuesta del alcohol del degenerate y no pasaba de ahí. No pasaba, no trascendía nada. El *Pun* se quedó como muerto como en un punto y todas esas ideas, digamos entre comillas, de comunismo anárquico no llegaron a nada. Entonces digamos que a mi con eso se me desmoralizó mucho la idea del *Pun*. Además también conflictos con los punkis, que eran una manada de hijueputas que se las tiraban de muy violentos y luego llegaba alguien, algún chiquillo de esos de barrio, les tiraba orines o les ultraja y estos ahí se dejaban como si nada. Y eso a mi no me parecía sabes. Bueno me desencanté hermano. Yo diría que el desencanto llegó después de unos 6 años 7, más o menos, desde el 85 al 91, aunque las primeras cosas de Frankie son muy punkis, bueno Punkis con estructura barroca (rie).

Yo creo que era un pseudomovimiento, pero es que yo esas categorías hermano, me parecen difíciles, porque ahí no llegaba a cuajar como para llamarlos de esa manera. Pero por ejemplo lo que nosotros hacíamos en esas tertulias y lo que escuchábamos de música de esta gente, que te decía que hacíamos en la casa de alguno. A eso nosotros le llamábamos el Underground, que luego el Underground como concepto ha variado mucho de significado, porque en ese entonces era un tipo de música muy rara, digámoslo así, rara, sí, digamos buscando otras armonías y buscando otras cosas. Como más involucrada, como con rollos más romanticistas, mucho más de rollo romanticismo tardío de los malditos y eso. Una experimentación más al interior, y ya no a lo externo, ni tan evidente del tipo maldito sistema te voy patear, sabes. Algo como más como qué soy yo más por dentro, o yo qué sé. Y ese movimiento era de unos poquitos. Digamos que muy selectivo también. Siempre se ha manejado esa cosa de la selectividad, de lo que tu decías ahora, el factor original, puro, no en el apocalíptico de Umberto Eco. Ese del sujeto, y yo desde entonces ya no me he casado con nada. A mi me gustan mucho ahora el Death Metal, pero también me gustan algunas bandas de *Pun*, me gusta lo que ahora llaman Indie, algunas cosas, sobre todo las que no tienen que ver con esa categoría de especie o tipo, me molesta incluso. Yo alguna vez escucho Radio 3 y esa cosas que quieren formar

alrededor de lo Indie me molesta un poco. Me molesta que se quieran formar en un corpúsculo, como el “nosotros” y “somos así” y “pensamos así y podemos hablar de cosas lindas si nos da la gana”.

La ruptura y alejamiento con el *Pun* viene junto con unas nuevas prácticas musicales, descubrimientos de nuevos sonidos y formas de escuchar la música. Se trata también del periodo en que Iván se compromete con el proyecto de Frankie ha Muerto y son ya los 90 en un clima, como hemos dicho, relativamente más tranquilo y donde se escuchan nuevas tendencias musicales como el New Wave, que de alguna forma representa una modernización de los sonidos, la entrada de la electrónica en la música juvenil, y claro también una estética distinta, ya más definida por la televisión. Las nuevas tecnologías que transformaban los sonidos de la música juvenil como los teclados y sintetizadores, generan el techno-pop, en una época en la que los video-clips comienzan a ser muy importantes a la hora de promocionar la música. Un video-clip se considera un producto independiente de la música y el poder que tiene para crear un contexto a esta es muy importante. Los video-clips permiten conocer a los músicos, ver cómo visten, situarlos visualmente en un ambiente y entender el ambiente emocional en el que se debería de entender su música. En el relato de Iván nos cuenta que la Radio Universitaria logra comenzar a proponer una serie de músicos y sonidos que escapan a la radio juvenil comercial y que vinculado a este proyecto de radio hubieron algunos espacios promovidos por melómanos que permitieron que jóvenes tuvieran acceso a material musical, videos y eventualmente conciertos, siempre utilizando los viejos métodos de intercambio: las cintas.

Yo escuchaba mucha música, sobre todo música clásica. Me metí mucho en el barroco, pero mucho. Bach, Vivaldi era fanático y con un amigo, pues nos sentábamos a escuchar y llorábamos y todo. Sí llorábamos escuchando música. Qué más escuchaba yo, pues no sé hermano, muy poco que no fuera *Pun*, no prácticamente... pues yo jazz nunca he oído, ni blues, ni Rock'n'roll, me he enterado ahora de eso. Clásicos, pues mi grupo favorito de siempre Black Sabbath, Los Led Zeppelin y algunos

grupos así de progresivo, por ejemplo. Cheffs, esa música también. Algunos eran los virtuosos brutales de la música, había gente que tocaba percusiones hindúes y era una máquina. Esto también lo escuchábamos mucho y hacíamos tertulias y todo, escuchando eso. Muy buena esa época. Había una especie de prohombres del rock, o sea unos sujetos que sabían bastante y que preguntaban y consultaban. Había uno que se llamaba, o se llama Juan Antonio Agudelo, y él fue el primero que fundó en la universidad un programa que se llama RockU, entonces cuando apareció eso del video, por ahí en los 80, él con la directora de la biblioteca fue quien la tramó para que se comprara un proyector de video y todo eso, y se consiguieran los videos de grupos así raros. También hacía proyecciones en la universidad y la gente pues iba a ver las proyecciones, que nos gustaba e íbamos a verlas. Y él también hizo una selección de música y la podías prestar en la biblioteca y la podías grabar en la biblioteca, tu dejabas un casete y ellos te lo grababan. Ese proyecto RockU se volvió un proyecto de radio, que él dirigió como 15 años, era un chaval muy crítico, muy crítico. Muy interesante y sabía mucho, él se compraba los libros y se los leía enteritos, esos libros esas colecciones de que David Bowie no sé qué, pues él se lo leía y luego en el programa explicaba muchas cosas y ponía música muy rara. Y también aparte de él había otros, uno que se llamaba Federico conseguía cosas muy raras. Por ejemplo nosotros nos íbamos a la casa de Federico y hacían tortas de marihuana, se fumaba mucha marihuana y había mucho alcohol, y ahí nos poníamos a escuchar mucha música y también a tocar, porque llevábamos guitarras, y fue ahí donde comenzamos a tocar también. En esas tertulias. Él tenía una terraza grande y es ahí donde parchábamos nosotros. Fumar marihuana y escuchar música, bueno yo no era muy marihuanero, pero música y marihuana estos se quedaban ahí paralizados 3 o 4 horas, muchas horas escuchando música. Pero tampoco era un ambiente muy laxo, también era pesado porque era muy, había unas personas, muy, no sé como decirlo, muy gusanos, que quiere decir que molestaban mucho, se metían mucho contigo y te cogían y te daban 3 vueltas. Y como estaban leyendo cosas así de filosofía y eso, porque ellos eran estudiantes de filosofía, entonces eran así como para burlarse de ti, y de cosas así por el estilo.

Pues luego en los 90 pues después de todo lo que pasó trágico y pudo haber pasado. Todas las bombas y todo el genocidio que hubo en Medellín, bueno mi historia personal trágica, pues todo ese rollo de la música me hizo cambiar en muchas cosas. En primer lugar lo que pasó fue que me fui alejando del *Pun*, sobre todo en cuanto a la música, porque la música ya no me llenaba tanto me parecía un poco infantil, de hecho la musicalidad es muy muy infantil, como canciones de niño, pero cantadas agresivamente. (canta) a eso le pones una letra infantil y queda super bien. Y entonces fui adquiriendo nuevos recursos y quería escuchar cosas más elaboradas y tal, y ahí fue cuando con unos amigos que también habían sido Punks formamos la banda de Frankie ha Muerto. Y la música de nuestro grupo tenía una influencia del Barroco porque yo no quería usar la pentatónica, la escala pentatónica, no sé si te suena, esa

escala es la típica del rock'n'roll, del blues, mira te toco algo (toca) eso es rock'n'roll una escala de cinco tonos solamente y yo usaba, era la de 9 tonos o 12 tonos que son las clásicas (toca la guitarra) este tipo de cosa, suena más abarrocado, más composiciones de ese tipo y también con visos entre comillas al contemporáneo, con disonancias, acordes raros, acordes aumentados (toca) ese ya no es un acorde común y corriente, ese tipo de cosas. Se mantenía el *Pun* porque nos seguía gustando de todas maneras el sonido rabioso, o como se diga, el sonido fuerte con la fuerza que tenía, pero también con ese otro aspecto de lo musical. Y luego las letras tampoco eran tan evidentes, eran más poéticas.

Pues sí, eso pasó a comienzos de los 90, y también la ciudad había cambiado. De hecho le hice una entrevista a una, bueno estuvo relacionada con la alcaldía en esos tiempos y era muy importante en la parte cultural y ellos hicieron un programa como de investigación sobre los jóvenes en Medellín porque a los jóvenes los estaban matando a todos y no se hacía nada por ellos, ni se decía nada, y pues antes de que los exterminaran a todos se hizo un proyecto, primero investigativo, sobre todo de los jóvenes y entonces hay un montón de libros publicados en esa época en Medellín. Hablaban de subculturas juveniles y ese tipo de cosas. Y también después de esa investigación se fueron a la parte más instrumental y entonces digamos qué vamos a hacer con ellos, y era algo así, como qué les gusta, pues el RAP, el Rock, el *Pun*, pues a hacer eventos, donde se viera un poco como eso, pero tampoco había mucho trasfondo cultural, era más, yo creo que político, o sea había una intención social, pero era una cosa política para que se viera que se estaba haciendo algo y no solo matarlos. Entonces hacían un conciertito de vez en cuando. Y entonces eso abrió puertas porque los grupos ya viendo que se podían presentar pues se pusieron las pilas y comenzar a sacar bandas y un repertorio y tocar y todo eso. Entonces yo creo que sí hubo una apertura en los 90 en la música de Medellín. Y en Bogotá quizá antes, porque no tuvieron el problema de la violencia que hubo en Medellín.

Una vez abierto el espacio musical en los 90 se da el apogeo del New Wave, pero persiste el intercambio “*underground*” de la música menos comercial, que se seguirá dando de la misma manera que pasaba antes con la música *Pun*. Conviene subrayar las relaciones de género y estéticas vinculadas a la música ya que mientras el *Pun* es predominante mente masculino, tanto en sus referentes, como en muchas de las prácticas que nos explica Iván, el New Wave parece, en cambio, aceptar la entrada de las mujeres en los lugares musicales de este tipo, también definiendo una estética femenina que resulta atractiva, incluso para los punks de corazón.

Posterior al *Pun*, fue lo que se llamo el New Wave, la nueva ola, que eran como grupos como de Glam ingleses como de la época de Ultravox ¿qué más puede ser New Wave? Pues no sé, también eran de una apariencia muy andrógina, tipo Bowie, pero posterior, ya era grupos con teclado, con mucho teclado, bueno a ver, no me acuerdo ahora grupos, pero si me acuerdo por ejemplo, había una banda que creo que se llamaba New Wave y también era algo como muy elitista, pretendía ser algo así como una expresión de la clase alta, pero también había ahí gente de clase humilde. Se parece mucho al *indie*<sup>37</sup> de ahora, eran todos súper modernillos todos con el pelo cortado de la forma que aquí le llaman de repollo. Y la ropa así, así tipo muy glam, así muy ajustada, casi parecido a lo del gótico. Sí era como una especie de gótico y tecno-pop, más bien era tecno-pop yo creo. Eso fue el New Wave, mucha música de esa hubo, estaba Berlin<sup>38</sup>, no Berlin no, Berlin es la canción, la que canta en el metro (canta), Berlin es un grupo, pues te lo voy a mostrar mientras que hablamos. Y aparte también vinieron nuevos sonidos, sobre todo americanos. Porque la influencia al principio en Medellín fue muy inglesa. Pero también salieron Ministry y ese tipo de grupos así super pesados, ¿los conoces? (Pone la canción) tienen tecladitos y las pintas que te cagas. Hay que ver el video, te lo voy a poner por aquí. También por esa época estaba Siouxsie and the Banshees que estaban catalogados de góticos y vampiresa, eso era también onda de la New Wave. The Cure, es el típico, tecno-pop. Creo que las influencias más que todo viene de The Cure, Depeche Mode, esos son los típicos del New Wave. Y hubo un momento en que había mucho de estos. Yo no me hice estos ¡Qué va! Yo soy punki de corazón, hasta el día de hoy. Sí he sido más punki, todavía de las ideas y eso. Estos ya un poco reivindicaban eso del consumo, la apariencia, así y elegante. Y yo siempre he ido por ahí de zarrapastoso. Entonces, sí que me gustaban un poco el estilo, sobre todo las tías, de hecho mi novia con quien estuve tantos años era de ese rollo, New Wave, sí.

En esa época se abrieron [discotecas] en Medellín, pero discotecas, no bares pequeñitos, y fueron muy populares, después sí esas eran las que movían, digamos la música. Luego las emisoras comerciales, ponían muy poco, de pronto esta canción de Berlin sonaba y The Cure, y Depeche Mode, digamos que lo más comercial sonaba ahí, pero así de lo más raro, seguía siendo la misma distribución underground, uno que otro que conocía más de la música, siempre ha habido frikis, el mismo tipo este del RockU, Juan Antonio, este también uff, sabía mucho del New Wave también. Y trajo muchos, compró muchos discos y también tenía una colección brutal de música.

---

<sup>37</sup>Indie viene de Independent, es decir rock hecho de manera independiente a las grandes Majors de la industria discográfica. Aunque originalmente designaba a una forma de producción musical, ahora también intenta definir de manera estética un género musical que es difícil de definir desde sus componentes formales.

<sup>38</sup><http://www.youtube.com/watch?v=o2Pv5SbtMbk>

En el relato de Iván podemos ver como han cambiado los soportes de audio, desde los discos de acetato de vinilo, las cintas o casetes, el CD y finalmente los archivos digitales. A través de los cambios que se van dando tanto en el mercado como en las redes de intercambio o negociación del gusto la historia de Iván permite entender las dificultades que se pueden tener para acceder a la música y a los bienes culturales en general. Estas dificultades pueden ser que el precio de los discos sean muy altos proporcionalmente con lo que se gana, que el material es difícil de encontrar. En ese sentido Iván hace mucho hincapié en que los roqueros son pobres y que la buena música siempre ha sido difícil de encontrar. Podemos sumar a estos dos aspectos, también el de la dificultad de acceder a información o material especializado en el que se pueda aprender un poco más sobre la música, las tendencias y el resto de elemento ligados o asociados a tal o cual tipo de música. En ese sentido, la ruptura más grande que se puede encontrar en la historia de Iván no está relacionada con la última migración, que fue de Medellín a España, sino la llegada de Internet y la posibilidad de poner al abasto una gran cantidad de información, material y una más fácil forma de circular y distribuir la música. Es verdad que radicar en España ha cambiado algunas perspectivas musicales y vitales tuyas, muchas, pero en lo que refiere a música presenta un discurso en el que el principal actor y elemento que a influenciado cambios es Internet.

Ahora la música es mi trabajo, el cambio importante es la Internet, y los medios que hay, el ordenador y todo. Eso ha sido el cambio más brutal, porque antes de eso yo sobreviví siempre con cintas y CD una época de CD, porque en los 90 tampoco tenía muchos. Uno así muy exclusivo así, lo que tenía. Y originales sí, porque eso de quemar el disco, no se veía tanto como ahora, ahora puedes quemar lo que quieras, nomás falta que alguien tenga los originales. Era muy difícil, ahí siempre fue muy difícil conseguí música y era super caro hermano, los dos o tres punto de venta que habían, eso era veneno ir por allá. No había forma de comprar. Supongo que muy al principio cuando los CD aun no se había

comercializado tanto, como eran un producto caro comparado con los cassettes, era más fácil conseguir música clásica que comprar un CD de Rock, los roqueros no tienen plata.

Una amiga mía que viajaba mucho a México, traía muchos discos y también muchas revistas, sobre todo una revista de música que había super guapas. Uff no me acuerdo, pero era con unos gráficos bacanos hermano, y muy locas, no me acuerdo en este momento la revista. Y ella trajo infinidad, eran muchas, de ahí sacamos artículos y había también referencias a discos, que es comenzó a haber en Colombia también de que la misma revista al final, bueno ahora ya lo traen todas las revistas, pero en esa época no. El nombre del disco y una breve información sobre el disco nuevo. Tipo ha salido el nuevo discos no sé qué y tarará. Y eso lo leíamos también y nos enterábamos de esas cosas. Yo creo que las primeras [revistas] eran de los 90 y no en Medellín, sino en Bogotá unas que se llamaban Gaceta, con un formato gigantesco, mucho más grande que las mexicanas, como el doble, pero muy buenas y bien editadas, eran muy intelectuales, uff, mucho nivel. Y así ya más a nivel en Medellín, salió una, nosotros salimos en una, se llamaba La hoja<sup>39</sup>, La hoja de Medellín, debe estar en Internet, esa fue la primera publicación que se hizo en Medellín para gente joven con otros intereses, que no fueran los típicos de las revistas tontas. Luego, eso que te dije de la universidad fue un oasis, porque ahí iba cualquiera, de cualquier parte del barrio y con un carnet sacabas un cassette, era una muy buena estrategia, pero fuera de eso, era lo mismo de siempre, amigos que te prestan y grabar y re-grabar.

En los 90 el mercado se hace más complejo, van llegando nuevas cosas, pero las técnicas de distribución aun no han sido transformadas por internet. Iván explica cómo fue su incursión en internet como una puerta para descubrir nueva música y de qué maneras se ha ido transformando el uso que él hace de esta herramienta, así desde la época pre-youtube hasta la época myspace. Hoy en día una de las pocas compras de CD que él ha hecho fue a través de Internet y de un grupo que también ha descubierto en el ciberespacio.

Pues mira eso fue, posterior al 97 o 98, eso fue bastante tardío, o sea yo no tenía ni puta idea de lo que era el ordenador. Yo comencé a trabajar en la universidad en un puesto de investigación y ahí me enteré que había Internet y es más nos enviaron a hacer un cursillo de Internet básico, que es que ni manejar el *maus* vamos, y pues te ponías ahí a buscar información y era súper lentejo hermano, que se tardaba mucho. Y ahí mientras trabajaba yo habría una ventana y ponía por ejemplo un

---

<sup>39</sup><http://www.lahoja.com.co/>

grupo que me gustaba, cuando eso no estaba Youtube tampoco, y por lo menos información del grupo podrías tener, escucharlo tal vez, pero descargarlo todavía tampoco, ahí es que te enterabas de cosas que te interesaban del grupo, pero ya descargar algo así de música por Internet, ya fue algo del 2000 y pasando. Yo no sé cuando inicia eso en el mundo, pero nosotros tardábamos. Y cosas del tipo de ahora que le dices a alguien entra a esta página y descárgate, a mí no me tocó en Medellín, no, eso ya me tocó aquí. Allí sí había gente que lo hacía, pero como yo no tenía ordenador en casa, ni forma de hacerlo en el trabajo, porque nos fiscalizaban mucho la Internet y llegaron a prohibirla, porque nos poníamos ahí a ver porno también (ríe) a mí me la vetaron por eso, por estar mirando donde no me interesaba. Perdía mucho tiempo, porque había muchos programas que teníamos ahí y nadie los sabía manejar, entonces yo me metía a los programas, había programas de grabación, para mejorar el sonido, para quitar ruidos, eso programa de edición y yo me metí ahí horas y horas intentando saber cómo funcionaban y entonces me pillaban hermano y me vetaban y cada que me pillaban era un regaño más, no sé como no me tiraron de ahí. Cuando llegué aquí, pues tampoco tenía Internet, fuimos a poner Internet muchos años después de estar aquí. O sea que me enteraba de estas cosas cuando iba al cibercafé o algo así y la música, pues igual, algún amigo nuevo que me prestaba, pero poco. Tampoco tenía mucho acceso a mucha música. Pero por Internet nada, hasta que no lo puse no supe de muchas cosas. Y qué ha cambiado, a mí me sorprendió por ejemplo por los grupos, porque en Medellín había muchos grupos, pero proliferan, había muchísimos grupos de muchas tendencias, mucha mucha cosa y cuando llegué aquí, pues quizá también porque pronto me vine al pueblo esto era como si no hubiera nada, sabes. A los sitios de ensayaderos y cuando comencé a ir a los sitios de ensayaderos eran grupos muy chichipatos, vamos muy cutres. Me sorprendió mucho eso, la mala calidad en la ejecución y en las canciones, era terrible.

Luego cuando llegué aquí escuchaba la emisora que es Radio 3, que en ese entonces estaba SigloXXI que ponía cositas decentes, ahora ya pusieron esa otra huevonada que es super maluca, como es que se llama, que lo ponen por la mañana? Despiértate o algo así, o hoy es un día, a no, algo mejor, "Hoy empieza todo". Cuando yo antes escuchaba eso, en la mañana Siglo XXI ahí sí ponían de tanto en tanto el pop y pero luego ponían cosas buenas y algunas veces las iba a buscar al ciber si estaban bien. Entonces, la oigo en Radio 3 apunto el nombre, luego la busco en Internet, en el google, y lo que salga o el Youtube, uso mucho el Youtube, tengo pagina ahí y todo. Y uso mucho el Youtube. Y lo busco por ahí o por el Myspace también y pillo lo que veo, yo por ejemplo el LastFM es que me dijiste tu, no lo escucho para nada. No me ha gustado, porque esa recorta 30 segundos de un tema y pues no, así no pillo nada. No sé si me quité de ahí, pero no volví a entrar. Y para descargar la música uso Ares, el Emule, no me chuta por aquí. Uso Ares u otro que se llama Lime Wire, bueno limeguire (pronuncia como se leería en castellano) ese también lo uso a veces para bajar música. Yo



realmente he escuchado mucha música y yo en Medellín por ejemplo toda la grababa sobre todo en casetes, siempre en casetes. Y aquí prestando, lo tomo y lo entrego, lo presto, o como tu me grabas un disco lo escucho, y con Internet, con Internet me la paso oyendo grupos todos los días. La única revista que me compro es la de guitarra total porque trae ejercicios y artículos sobre guitarra. Ahora si estoy leyendo muchas revistas, pero por Internet. Una que visito mucho es ISP, que es una revista de sonido...

Pues luego la escucho aquí en el ordenador, los altavoces estos, algunas veces me pongo los cascos. Yo lo que tengo en el ordenador guardado no es mucho, a ver abro mi música, es que las puedo contar así a ojo. Tengo 20 grupos, bueno tengo todo el trabajo completo de Jimi Hendrix, todo entero. Varios trabajos de Franz Ferdinand, tengo Caifanes y Jaguares, Muse, The Neanderthals, Faith No More, muy poco es que yo no me los bajo así, lo otro es de Raquel. Guascas, tu has escuchado las guascas? Sería, a bueno no sé, esto es como el narco corrido en Colombia. Te mando algo. Y la que tengo en CD pues en la mini cadena que tengo arriba. Y el Ipod, porque tengo un Ipod y no soy capaz con él. Ni con el Ipod ni con el mp3 a mi todo lo que sea de audífonos me cuesta, los cascos son los grandes, porque a mi esos de metérselos en el oído me taladra mucho y yo no voy a ir por la calle encartado con eso, por la calle no me gusta ir distraído. Yo tengo que estar alerta a todo lo que pase por el alrededor, tengo que estar listo a los posibles ataques de las fieras que vengan por los lados. Eso es distractor, bueno eso de los cascos no, bueno los usaba más en Medellín, me subía al bus y me los ponía y en el viaje a casa, pero los oídos me dolían mucho, yo no he sido mucho de cascos. De cascos aquí para escuchar lo que grabo, para escuchar más bien porque los altavoces estos son muy cutres, me quiero comprar unos buenos pero valen 180 y pico de euros. A ver si me los recojo para comprarme unos buenos, para poder editar y todo. Yo edito con los cascos, con los tochos, tampoco muy buenos, pero bastante fieles. Y ya hermano, de música, siempre he sido así por debajo.

Me he comprado el CD de un grupo que se llama LGZ, te voy a pasar el *link*. Lo descubrí por el Myspace, pues porque estaba en la lista de unos que están agregados como mis "amigos". Yo voy leyendo poco a poco todo lo que "mis amigos" están escuchando, todo todo. Y pues ahí voy entrando a este y al otro y voy diciendo basura, basura y voy desechando, hasta que encuentras algo. Por ejemplo este chico, es un tío así raro y tal y yo le di entrada porque tiene un grupo y está bastante bien, es de Castellón. Y le vi el video ahí en su Myspace y me dije, este para que cuelgue algo, se necesita... Y he entrado y ¡qué grupo tío! Que grupo más bueno. Te voy a mandar el *link*, pues cantan en inglés son franceses, pero no sé porque cantan en inglés, pues no sé si te gustará este tipo de música. Hay unas que me llaman mucho. ¿Ya entraste? Bueno tu conoces a Mike Patton, de Faith No More, pero hace un tipo de esas cosas de Tuxedomoon, bueno así una mezcla rara. A mi me gusta la otra, pero yo creo que a ti te gustará, Hard times to Harvie. Ese grupo

está muy bien hermano y me ha gustado tanto que les he comprado el hijueputa CD, ahí está el video de esa canción abajo. No la que creo que te va a gustar es a Brighter now.

Este es mi Myspace y ya me verás que ahí he colgado un par de videos con la guitarra de Frankie ha Muerto. Y ahí están mis redes y esa tonta que se metió me da mucha rabia que me diga que dice que quiere ser mi amigo y no ha leído nada del perfil. O sea, si quieres que escuchen tu música, pues está bien saber qué intereses tiene, pero esta capulla me manda su invitación de que quiere ser mi amiga y yo le respondo que porque no afina primero (ríe). Y dice que me quiere alegrar la vida con su música y yo le digo que no creo que me la alegre pues...

Bueno tengo un blog, lo tengo ahí mismo en el Myspace y en Youtube ahí tengo también otra cuenta, es igual. Bueno si entras ahí lo verás. La otra cosa que tengo es el Facebook, pero casi no lo uso, ahí solo entro a cotillear. He tenido ganas de hacer un blog nuevo, pero si este que tengo no lee nadie, para qué voy a hacer otro. Yo quería algo para publicar cosas de Colombia y tal, de hecho ahí tengo algún texto de eso. Tengo uno que se llama sobre el ser colombiano, otro de rock.

El proceso de la última compra Iván desvela cómo se ha construido una red de intercambio y circulación, esta vez estamos hablando de una red que se establece a través de internet y une de una manera muy fluida a aquellos conocidos con quien comparte espacios geográficos, es decir que se mueven en un mismo territorio, quizá compartiendo varios lugares musicales de la ciudad en la que vive ahora, esta red ha sido la fuente de influencia y recomendaciones que le ha permitido encontrar su última adquisición. Sobre los lugares musicales de la ciudad en la que vive ahora y otros lugares de oferta musical Iván opina que hay muy pocos en los que puede descubrir ahora música o sentirse especialmente atraído por la música, ahora la mayoría de las veces si sale es más por estar con los amigos y entonces encontrar un sitio en el que puedo conversar sin problemas.

Pues para mi, llegar aquí, fue una época de oscurantismo, aquí hay muy poco, no hay prácticamente lugares donde escuchar música, no hay bares que pongan música bacana, discotecas muy pocas, hay más conciertos así, bueno de vez en cuando que viene un grupo y la mayoría de veces no puedo ir. Aquí tocó el Moscu Town, un grupo el hijueputa americano, tocaban aquí en una sala a las 8, pero a las 8, un jueves. No sé porqué tocan así a esa hora. Y cuando hacen el FIB y esos grandes

festivales, yo nunca voy a eso. Pagar 150€ para ver un grupo que ni sé si me gusta. Entonces creo que en general eso, muy poco de todo. Y sino fuera por el Internet, es que lo es todo, ya te lo bajas todo por aquí, todo por acá. No ha habido cosas interesantes que compartir con los músicos. Encontrar un sonido, por ejemplo creo que el sonido que tengo aquí es mucho más guay que el que tenía allí, que aquí pues también con Internet puedes estudiar mejor, encontrar recursos, en Youtube hay también cada video para aprender a tocar cualquier cosa, están programas el Guitar Pro, yo lo llevo todo eso al sonido y es una maravilla, los amplificadores de válvulas, buenos cables, buenos pedales, digamos todo lo que uno allá no tenía acceso. Y pues en cuanto a música, pues no he podido encontrar en ninguna parte, yo cuando voy a un bar no pienso que me van a poner esto o lo otro. Me molesta incluso la música porque no puedo hablar, porque la que a mi me gusta no la van a poner ahí. Sí, a veces pincha un amigo y dice que va a poner música buena, pero es que aquí son puros roqueros, roqueros recalcitrantes de pentatónica para todo. El rock español es pentatónica total y se quedó con dos grupos, lo que es punk todo se parece a La Polla Records y todo lo que es rock todo se parece a Baron Rojo. Y bueno y están los Indie, claro, que yo no sé que será eso. Hay una chica que me gusta, que la ponen en otra emisora, y la otra emisora que me gusta es la Uji, Uji Radio, sí es de la universidad de aquí de Castellón. Yo ya he entrado a buscar qué grupo es en la página web, pero no está en la programación, porque solo está en la programación pero de los programas habituales, pero esas horas de la mañana que son muertas, las ponen a rodar ahí, algo que tienen en una base de datos y no sé lo que es eso.

Al final de relato Iván hace una reflexión sobre las diferencias entre el *Pun* de Medellín -allá y entonces- y el Punk que se escucha en España -aquí y ahora- el encuentra diferencias que claramente están vinculadas al tiempo, al contexto social e incluso a la ideología que se detenta.

Yo el punk lo veo como algo más desde la protesta social, o sea reivindicando causas: Palestina o Haití, causas, en general o catalanes o los vascos, o el pueblo valenciano o nostra llengua y gilipollices de ese tipo, pero y no son. Y como estilo de vida, algunos son ocupas, vamos no tienen nada que ver, estos son unos burgueses que te cagas. No tiene nada que ver, o sea, los punk ricos de Medellín, son los punkis de aquí. Lo tienen todo, pero viven la vida punk porque mola. Allá era más porque te toca esto, tus convicciones, bueno era diferente sobre todo el entorno social y el económico. Las ideas. Si allá es que se pudra todo el puto mundo aquí es más salvemos a... Es que los de allá es todo a la muerte, en cambio aquí quieren arreglar algo. Allá de hecho cuando estábamos haciendo letras un poco más elaboradas con Frankie dijeron y estos qué

se están creyendo, ¿Poetas? ¡Muerte a los poetas! En cambio aquí no, eso es una diferencia brutal.

Con la frase “¡Muerte a los poetas!” casi como el estribillo de una canción de *Pun* se termina la biografía musical de Iván, a través de ella hemos podido encontrarnos con redes sociales de intercambio de música, que como hemos dicho antes, intercambian mucho más que solo música: toda una manera de entender, clasificar y vivir la música. En su relato hemos podido seguir la transformación de sus prácticas de negociación del gusto dentro de esa red, algunas veces los factores de cambio han sido momentos ligados a su biografía, como las migraciones, el clima social, o la entrada en la universidad, pero otras veces nos hemos encontrado con los cambios que fueron generados por modificaciones en las condiciones del mercado, o el acceso más generalizado a bienes e información. Iván ha pasado de recorrer barrios en su ciudad visitando a los entendidos de la música en busca de nuevos grupos y sonidos para luego recogerlos en grabaciones en cintas, a ojear páginas web donde encontrar referencias que luego podía investigar en otras páginas especializadas y terminar descargando el material sonoro o raramente comprando el CD. Mientras la primera de las prácticas estaba más acotada a un territorio y a una red en donde la influencia y gusto dependía del acceso que eventualmente podían tener los “entendidos” o dicho de otra manera los “nodos” de esas redes, la segunda es una práctica que ha desterritorializado, en parte, las relaciones y negociación del gusto, se trata ahora de una red mucho más abierta y más diversa en la que ya no hace falta caminar para buscar al pro-hombre del rock de la ciudad o el barrio, sino que puedes intercambiar música y opiniones sobre la música de manera mucho más rápida con personas con quienes compartes un cierto gusto. Este hecho sin embargo, no quiere decir que se reste diversidad a las formas de acoger y hacer suyo un estilo, o

ciertos sonidos que estén ligados a un estilo de vida, tal como lo ha explicado Iván, aun se siguen acogiendo formas muy bien localizadas de escuchar, escenificar y vivir la música.

#### **5.4- HVM de Nadia**

*«Cada vez que ha habido un cambio de etapa en mi vida  
ha habido un cambio de música»*

Con un abrigo rojo llegó Nadia a la Rambla del Raval donde un amigo en común nos presentó. Nos tomamos algo en un bar paquistaní mientras escuchábamos música bhangra. Nadia y yo compartíamos una serie de afinidades con respecto a la música que fue popular en América Latina en los noventa, alguna vez intentamos organizarnos para ir a un concierto de Los Aterciopelados, pero yo al final no pude, ella fue y me contó que se divirtió muchísimo.

Ella tiene 28 años y lleva 10 viviendo en España. Su experiencia migratoria ha marcado de manera significativa sus vivencias de juventud y su entrada en la vida adulta. En su trayectoria biográfica la música ha acompañado muchos pasos y momentos importantes en ciudades como Bogotá, Salamanca y Barcelona principalmente. Después de estudiar en un colegio francés en Bogotá, Colombia, inició estudios universitarios en Salamanca en el área de las ciencias sociales,

después trasladó su expediente a una universidad de Barcelona donde, tras recibir su título, continuo sus estudios cursando un Master. Desde hace por lo menos 3 años trabaja en diferentes actividades relacionadas con la investigación social. La música siempre ha estado presente en su vida, la ha disfrutado de muy diversas maneras, desde usarla como forma de diferenciarse, pasando por el goce de bailar y también como una manera de explorar Colombia y su memoria desde el exilio.

Los primeros acercamientos con la música en la historia de vida de Nadia se dan sobre todo por influencia de su madre, quien inundaba de música la casa, y algunas veces también aprovechó para organizar alguna tertulia musical, de la cual Nadia tiene, mas que el recuerdo vivo, una reconstrucción a partir de los relatos de su madre y alguna grabación de audio que su madre hizo para capturar el ambiente espontáneo que se había creado y donde ha quedado impresa una voz de una niña de unos 3 años en la que Nadia se reconoce.

Había algunos discos de rondas infantiles, que aún deben de existir y ya, creo que siempre hubo bastante música en mi casa por mi mamá y también recuerdo los vinilos así como de Miguel Bosé y ese tipo de cosas, a mi mamá le gustaba un resto la música andina y hacía conciertos en la casa, en su época de hippie traía a todos lo melenudos a la casa y ya. Me acuerdo más de la gente que ella invitaba, pero luego me dio por oír unas grabaciones que ella hacía pues así con casete y grabadora de las antiguas y aparecía yo hablando, así de bebé y como curioseando con la gente y la gente hablando y el ruido y la gente así como emparrandada y emborrachándose ahí feliz, y es por eso que reconstruyo la cosa, porque de un concierto así, la verdad es que tampoco me acuerdo porque yo tenía como dos o tres años, son más como las historias de mi madre, pero el resto de música, creo que lo típico de cuando uno es chiquito, del jardín infantil el primer acercamiento a instrumentos y cosas así, pero ya no me acuerdo de mucho más.

En esa primera época la madre de Nadia utilizaba los vinilos y las cintas o casetes. Sobre ese mismo periodo Nadia ahora reinterpreta relaciones entre música y estilos de vida, los hippies o melenudos escuchan música andina, se toca música en casa, se lo pasan bien

*parrandeando*, unas prácticas que se separan de lo que podría ser el ocio más comercial que se podía encontrar. Más adelante la radio se convierte en una de las influencias musicales más grandes de la niñez de Nadia, la mujer que venía a cuidar de ella y de su hermana solía poner la radio, música que ahora Nadia llama la *música para planchar*, se trata de canciones populares cantadas en español. Es interesante subrayar que pensar en la *música para planchar* le da unas connotaciones importantes a ese tipo de música, nos deja imaginar características sobre las personas que la escuchan, sobre el tipo de escucha que supone. Y aunque no se sabe mucho de los antecedentes de la mujer que cuidaba de Nadia y su hermana, supone un gusto quizá menos “culto” al de los conciertos de música andina de la madre, o incluso aun más lejos con respecto a los sonidos “oscuros” del padre, quien escuchaba música clásica a todo volumen.

Ya más adelante, pero mucho más adelante, como por ahí de los 7 u 8 años me acuerdo de más la radio puesta todo el día por la señora que nos cuidaba, había la emisora preferida por ella y yo bien que mal terminé aprendiéndome todas las canciones, que siempre eran las mismas, era así estilo, lo llaman ahora música para planchar imagínate, porque yo creo que no era la única a la que le pasaba eso, también la señora hacía los quehaceres, pues Rocío Durcal, ehh, ¿cómo se llama este man? Ehh Juan Gabriel, y me las sabía de memoria y todavía me las sé de memoria, si la ponen te la podría cantar así de principio a final. Ya luego por otro lado, por el lado de mi papá era todo diferente el era más como de música clásica a todo volumen y ese tipo de cosas y a mi me parece que armaba un ambiente súper oscuro, tengo ese recuerdo de infancia de nada, de música clásica en la oscuridad, súper diferente y ya, de eso me acuerdo.

A los 10 años Nadia recuerda estar viviendo en una casa en dónde el ambiente musical era constante: desde la música de la radio de la mujer que se encargaba de ella y de su hermana, la emisora favorita y la música de su madre que sigue la línea, como ella la llama, de *canción protesta*. Nadia descubre la radio musical juvenil “Radioactiva” que será su radioemisora por varios años, ella dice que siguió escuchando esa emisora hasta antes de venir a España. Es una época en la que estaban



tanto el rock en inglés como el rock en español, pero aun no se habla de muchos géneros diferentes. Es también un momento en su vida en el que ella todavía no habla inglés, pero se siente completamente fascinada con los sonidos de esas canciones.

En mi casa siempre había música, era totalmente diferente, pero ya de eso me acuerdo un poco más grande, por ahí de los 10 años y era la música de mi mamá era muy de canción protesta que le llaman, o de canta-autores, música social, de Mercedes Sosa y todo ese tipo de gente y pues yo oía radio desde chiquita también y mi emisora era una que se llama radioactiva (ríe), es la típica radio con rock pop así, los últimos éxitos, y siempre las mismas canciones, rock en español un resto y en inglés que pues yo no entendía un carajo, pero igual me encantaba. Yo creo que [escuché radioactiva] hasta que me vine para acá, porque además me acuerdo que en los últimos años de colegio que me tocaba trabajar un resto ponía la radio, y mi hermana también estaba estudiando arquitectura y se pegaba unas trabajadas así brutales y poníamos esa emisora y ya, toda la noche. Mi hermana es mayor que yo 2 años, pero siempre hemos compartido lo de la música y a mi hermana le encanta coleccionar, y hay mucho que escuchar. Con ella descubrí el mundo del Metal. En una época ella empezó a meterse con un grupo ortodoxo de yo no oigo nada más, de yo oigo Led Zepelin por que es la base, pero nada más. Y un resto de grupos así que algunos me entraban, ese tipo de música es la que le va entrando a uno de oírla y oírla, que al principio es como que estrés de música, pero ya luego, me gusta esta canción y esta canción. Con ella descubrí esto. Y a David Bowie, así como a músicos ingleses y de repente compartíamos bastante también, las fiebres por algún cantante, me acuerdo de la de Café Tacuba, ella compró un CD y lo oíamos las dos y Marilyn Manson, fue una época prolongada. Y era también mi época de Nirvana que también tuve, cualquiera así pre-adolescente, no mentira aun hoy me parecen chéveres algunas canciones, pero sí tuve una época bien fuerte de todo eso.

La influencia de la hermana mayor de Nadia ha sido muy importante a la hora de descubrir nuevos sonidos y maneras de escucharlos por ejemplo en el encuentro con sonidos del Metal, Nadia recuerda que la primer aproximación le da una sensación de estrés, música dura y difícil de escuchar, es necesario oírla mucho para que “entre”, para que puedas hacerte de esos sonidos, para que aprendas a disfrutarla. Este proceso de aprendizaje se puede entender también como un entrenamiento sensual, es decir del disfrutar la música. Entiendo que es un proceso complejo en el que al hacer la música tuya

se teje el gusto también a través de los sentidos, la memoria y las emociones. La hermana mayor, también ha sido para ella un referente de aprendizaje sobre las geografías juveniles. Con su hermana, Nadia ha aprendido a entender y relacionarse en el mundo social donde las distintas posiciones en las geografías musicales tienen sentido y significado. La hermana de Nadia formaba parte de un grupo de amigos que escuchaban música Rock Metal, ahora ella califica al grupo de amigos de su hermana como un grupo de metaleros ortodoxos, con esto parece querer decir que era un grupo de jóvenes que se estaban posicionando de una clara manera dentro de las geografías musicales como metaleros, y de esa forma se separan del común denominador de los jóvenes de su edad en el colegio. En el colegio, un espacio social donde todo parece más controlado, ella articula por lo menos dos grupos, uno más ceñido a las tendencias más populares de la música y el otro que es más alternativo y oscuro. La posición que Nadia adopta en ese momento es la de una chica que refuerza su diferencia, su alteridad, frente al grupo mayoritario. Las dos posiciones principales, que Nadia dibuja en el mapa del colegio, podríamos decir que son antagónicas y que como veremos después, parecen operativas solo dentro del colegio. Ella conoce bien los sonidos que escuchan y definen el gusto de sus compañeros, los “otros”, y gracias a ese conocimiento ella puede diferenciarse escuchando cosas más “oscuras” o “raras” creando así distancia y dibujando las fronteras de su propio grupo/gusto. En el colegio la influencia de los amigos de su hermana mayor, chicos que también están en el colegio y que son conocidos como un grupo de “existenciales”, le permiten a Nadia tener un referente de distinción. Podríamos ver a dos grupos, uno que escuchan más la música “vallenato” y “pop de radio” y los que oyen “Nirvana” esto está acompañado de una manera de “ser y estar” que provocan en Nadia cambiar su estética y cortarse el pelo, una acción que posiciona

claramente, una acción que refuerza su identidad en un grupo de gustos distintos a los comunes del colegio. En otras palabras, se maneja una idea del gusto musical como uno de los elementos que definen o caracterizan la pertenencia a un grupo u otro, es una característica de diferenciación que parece cobrar sentido dentro de las coordenadas del colegio, que como Nadia lo dice es un espacio social que encuadra, y por lo tanto, el hecho de que ella no pertenezca al grupo más generalizado del colegio querría decir que ella se escapa de seguir una serie de prácticas, estilos y también gustos que comparten dentro de ese grupo mayoritario, pero en cambio comparte otras prácticas, estilos y gustos que tienen sentido dentro del “minoritario” grupo de los “existenciales” u “oscuros”, como es evidente existe un universo más pequeño en el que se genera una nueva normatividad y jerarquización, en dónde el chico que tiene todos los CDs de Pink Floyd es uno que gana prestigio dentro del pequeño grupo. Estas prácticas, estilos y gustos diferenciadores tienen sentido dentro de ese espacio social acotado, que es el colegio, en dónde el control social es más rígido que en el grupo de amigos del barrio, como veremos ahora. Las relaciones que se tejen dentro del grupo del barrio, aunque conservan algunas de las coordenadas del colegio se escenifican y gestionan de manera distinta, hay unas prácticas musicales y de ocio mucho menos controladas y rígidas. Mientras que en el colegio suena el pop-rock de Shakira en el barrio se sigue la escena de RAP local, probablemente con muchos cantantes jóvenes de barrio. Con esto quiero decir que cada localización dentro de unas geografías concretas tienen sentido para la persona que se posiciona, pero es necesario el reconocimiento del entorno. Nadia dentro del colegio tiene una posición que no necesariamente tiene relación con la posición que ocupa con el grupo de amigos del barrio dónde las coordenadas cambian, su posición del colegio se entiende solo en relación con las coordenadas que se han

creado en el colegio, en el barrio las coordenadas, los referentes, los sonidos y los valores son distintos y por lo tanto el sentido cambia.

El recuerdo que más tengo es que los amigos de mi hermana oían esa música, a mí, no sé no tengo muchos recuerdos, es que esa fue una época, a mí me dio una época que yo me empecé a sentir re-diferente a mis compañeros de clase y la gente de mi edad, que ellos [compañeros de clase] eran más de otro rollo, o sea que yo creo que ellos son de los que habrían pensado que oír Nirvana era súper rarísimo y súper oscuro y depresivo pues, yo creo que ellos eran más del estilo vallenato, pop, pop de radio, como yo digamos, pero Shakira y ese tipo de vainas que no nunca me metí en eso, Jarabe de Palo, ese tipo de cosas que a mí, no me llamaban la atención y era más por la influencia de mi hermana y sus amigos y que eran gente del colegio así súper existenciales y era verdad, eran bastante oscuros digamos, pero sí fue así, en esa época me corté el pelo chiquitico y me rapé y ya feliz de la vida. Yo me acuerdo de esa época como complicadita, la verdad. Así como adolescente en aprietos, ahí de yo con el mundo, pero sí sí... A mí me llamaba más la atención los grandes digamos y la gente de mi generación, no me parecían tan chéveres, luego perdí un año y quedé con una gente tranquila y más chéveres, pero mis amigos eran siempre como más grandes y se iban graduando y conocí más gente y pero sí es verdad que venían como de los grandes digamos, esa influencia. La música hacía parte como de un conjunto de cosas que sí eran bien importantes, supongo, porque ahora que lo pienso esto del colegio sí era como que encuadraba mucho todo, el estilo de vida, el tipo de vida que uno llevaba, porque me acuerdo de un grupo de amigos que tenía en el barrio y me acuerdo que eran dos mundos totalmente diferentes, me acuerdo que en esa época comencé a escuchar mucho RAP, de RAP hecho en Bogotá, y era más como rollo barrio e ir a conciertos en lugares con los que con gente de mi generación nunca habría ido a esas cosas. Se me vienen a la cabeza dos grupos Gotas de Rap y Etnnia, me acuerdo que uno de los grupos salía de un barrio en el que se vivía una realidad así difícil. Pero, y qué más, punk un poquito, como otro tipo de música, que ellos también oían, pero escuchaban un montón de vallenato y esas cosas que eso sí no capta, falla, pero sí lo del colegio era súper encuadrante, un montón. Algunas veces sí [escuchaba lo mismo que la otra gente de mi colegio], supongo que con lo más popular, como el pop y el rock así como más conocido. Hacía una cosa que me hacía sentir mucho más rara en el colegio, que era como lo de Shakira, que decían que tipa más rara, encima de que se corta el pelo chiquito, no oye Shakira y no disfruta con esta clase de cosas, además de que yo no iba de fiesta con ellos. Me acuerdo perfecto, la gente con la que yo salía era más la gente del barrio, yo creo.

¿Qué música oyes? ¿con quién sales de fiesta? son preguntas que emergen en el relato de Nadia como preguntando si eres de los “nuestros” o de los “otros” en un proceso de definición del gusto y la

identidad que genera varias connotaciones que van creando sentido entre los jóvenes. De esa manera, las prácticas festivas son un elemento interesante de diferenciación, de pertenencia, de ocupar espacios comunes con otros iguales a ti. Nadia plantea unas diferencias importantes entre las geografías que se construyen dentro del colegio y fuera de él. Fuera del colegio, en el grupo del barrio, las prácticas festivas y más generales de ocio están escenificadas principalmente en el espacio público, un espacio en el que se cruzan jóvenes con distintas trayectorias que comparten un barrio, una calle, una esquina y una manera de ocupar el tiempo libre con pocos recursos, dado que es un espacio público y no un colegio con características definidas, como lo es un colegio francés en Bogotá, el grupo del barrio es menos homogéneo, pero en cambio disfrutan juntos de una manera de pasar el tiempo y un gusto por sonidos de la calle, como el RAP y especialmente de un RAP que está creado en ese espacio geográfico y social, con lo que se genera un tipo de identificación que se refleja en los sonidos y letras. Nadia recuerda especialmente a un par de grupos uno de ellos *La Etnnia* es un grupo que surge en Bogotá en 1984 a raíz de un grupo de jóvenes que vivían en el centro de la ciudad y que tienen recuerdo de haber escuchado Hip-Hop por primera vez en una película, comienzan a crear música grabando sus canciones en casetes y cuando en los 90 llegan los singles con pistas a Colombia, comienzan a crear un estilo y sonido más propio, este grupo llega a estar en los MTV Music awards y se podría decir que después de haber sido “la voz de la calle”, como ellos mismos lo dicen, han logrado tener una carrera muy exitosa; el otro grupo Gotas de Rap nace en un barrio famoso por su complicada realidad social, llamado Las Cruces, desarrollan una carrera primero como músicos independientes, se caracterizan porque en las letras de sus canciones intentan reflejar la realidad y el día a día que se vive en Bogotá en los años 90, utilizando un lenguaje *callejero*, como ellos

mismos lo califican. Sobre la afición al RAP, Nadia recuerda haber ido al centro y a alguno barrio lejano con su grupo de amigos del barrio, recuerda que las personas a las que más les gustaba este tipo de música y que se enteraban mejor de qué grupos habían y dónde tocaban eran unos chicos de su colegio, pero que vivían en el centro de la ciudad.

Pues yo creo que lo que sí se usaba, como cuantos año tenía en esa época unos trece, doce-trece, se usaba más el rollo como de fiestas en la casa y allá, pues había como casa grandes y todo el cuento y había como rollo de bailar merengue y esas cosas que en ese momento tampoco me llamaba la atención, y había como ese tipo de música que a mi no me llamaba la atención y yo creo que también era por lo mismo de que a mi no me iba, me sentía diferente y quería sentirme diferente, y pues ellos no me invitaban a las fiestas (ríe), en cambio yo lo intenté, te lo juro, que un año intenté ser muy sociable y todo el cuento, cuando perdí el año de hecho, fue como la gente es como simpática, me quería meter con ellos, pero después de eso hubo como una ruptura y me olvidé de ese asunto. Me imagino, que bastante radical porque yo estaba ahí como intentando definir mi identidad y yo los veía como tontos, básicamente (ríe), sí los veía tontos, sí. Y por ejemplo yo quería empezar a fumar y me acuerdo que tenía una amiga que, nada tonterías, un día me encontró una caja de fósforos en la maleta, y fue como ¿Nadia! ¿qué estás haciendo con tu vida? Ese tipo de cosas que no, marica, no hay cosas que ni qué, que no cuadran y no tal. Y me acuerdo que la ruptura fue bastante radical pero por mi parte, que eso contribuyó para que dijeran que era rara...Era otra cosa [con los amigos del barrio], tenían como vidas familiares jodidas, muchos, y eran como de colegios diferentes, porque los habían echado de los suyos, no sé como es en México, pero es como el tipo de colegios en que lo que hacías en un año lo haces en 6 meses, sacarte el bachillerato de en encima y otros que eran de colegios colombianos común y corrientes, todos pero privados baratos, y sí me acuerdo que había una como en un colegio femenino y que aparecían por la tarde con su uniforme. Pero sí eran muy diferentes a la gente que yo veía en el colegio, súper diferentes. Eran mucho menos pijos en mi barrio, pero también con vidas acomodadas, tampoco es que fueran de clase social diferente, pero sí como con menos dinero. Cuando se trataba de hacer la fiesta el plan era hacerlo barato, la ropa era pues otro rollo, y cómo más simpáticos. Yo también tengo el recuerdo que en el colegio, también por la educación que nos dieron la cosa era ser súper distante y un poco, había una palabra que lo describe perfecto, bueno no sé, no me acuerdo de la palabra, pero como creídos, distantes, yo soy el mejor, como bueno contigo me meto, pero suave, porque yo aquí soy re-inteligente y no me voy a entregar a cualquiera. Y en cambio estos otros eran una frescura, por ahí 15 personas en una esquina, ese tipo de cosas, así. Era llegar del

colegio sobre las 4 y media, y todos estábamos llegando al mismo tiempo más o menos, y además era muy chistoso, porque era un barrio súper residencial, es un barrio residencial todavía, porque mi casa sigue siendo la misma, por ahí de las 4 y media van llegando los buses de los colegios a dejar a todo el mundo, entonces todo el mundo terminaba llegando al mismo tiempo. Y entonces llegaba uno toma y tal, yo en esa época no tomaba, o tomaba poquito, me tomaba un juguito, y comenzaban a llegar las personas y además yo tenía la ventaja de que la gente se reunía justo en las esquina donde estaba mi edificio y yo echaba ojo y ya, y bajaba y ya era, charlar, joder la vida, hacer un carajo, charlar 5 horas hasta que ahí era la hora de comer y entonces como: “bueno mi mamá me está esperando para comer chao” ese tipo de cosas, o también algunas veces jugaban básquet y era ir a echar ojo, pero era básicamente relación humana pura y dura, osea sentarse a charlar y ya (ríe). Y me acuerdo que en esa época empezaba a fumar, pero ni siquiera era como de nos reuníamos a fumar y a beber, no, era todo ahí a palo seco, una cocacolita y ya... y muy chistoso porque ahora que lo pienso era muy parecido a lo que pasa aquí, me acuerdo de en algún momento, ya eso se estaba convirtiendo en tal punto de encuentro que los del edificio, había como un murito en el que nos sentábamos todos del edificio enrejaron para desplazarnos, porque decía algo así como: “no esto no puede ser” o hacían triquiñuelas del tipo, poner esos filos como de botella rota para que no se sienten, muy chistoso ahora que lo pienso, yo creo que éramos así como el grupo del barrio. En esa época sí [salía de fiesta con ellos], pero tampoco fue una época tan larga, tan larga, en esa época pues sí, y me acuerdo que luego conocí, ya ni me acuerdo por qué, ah bueno sí, conocí a una chica que también era del barrio, y empezamos a salir, fue con ella y eso ya marcó como otra etapa de mi vida, osea esta chica se metía de todo, bebía, y estamos hablando que yo tenía, unos catorce años, en esa época empecé a ir a bares, lo que allá es bares es como discoteca acá. Y teníamos una contraseña, que es lo que te dan mientras que te dan el DNI, cuando cumples dieciocho años, y teníamos una contraseña falsa, o teníamos una y la compartíamos, alguien entraba primero, luego entraba yo, nos las arreglábamos para poder entrar en los lugares, pero sí ahí ya cambió todo, cuando la conocí a ella. Yo creo que [el grupo del barrio] se empezó como a disgregarse solito, y no sé, creo que fue como por vainas de que uno se mudó, el otro, otra quedó embarazada y enrejaron la esquina y a lo bien eso sí nos disgregó (ríe) eso terminó de disgregarnos y de pronto también que ya daba pereza ponerse ahí.

La socialización de Nadia en el barrio marca los primeros pasos de una independencia en cuanto a la gestión del tiempo de ocio. Con los amigos del barrio ella entra en contacto con realidades sociales distintas a las que vive en su colegio, estas realidades quieren decir, comenzar a descubrir un mapa de la ciudad en la que vive y con este

mapa las zonas peligrosas de la ciudad, pero también unos sonidos de que se escuchan y pertenecen a otras zonas de la ciudad. Lo que ella y sus amigos del barrio hacen sentados en esa esquina es una práctica juvenil que nos podría recordar “parchar<sup>40</sup>”, y parece que los adultos de la zona la perciben así también dadas las acciones que emprenden para evitar que los jóvenes *parchen* frente a su edificio. Con la adolescencia Nadia comienza una nueva etapa de descubrimientos, no solo a nivel musical, sino también de formas de ocio vinculadas a la música: salir de bares, conciertos, discotecas. Nadia nos explica que antes de tiempo, es decir, antes de que legalmente pueda ella ir a estos lugares ella comienza a frecuentar algunos bares y discotecas, no todas estas salidas han representado descubrimientos musicales, pero algunas han sido experiencias que han dejado marca en su trayectoria biográfica.

Pues tenía una amiga que era del colegio, la que te digo que me decía, qué estás haciendo de tu vida por fumar, pues ella, era del colegio, aunque también vivía en el barrio, íbamos juntas en el bus del colegio, porque hacía el recorrido, pero con mi hermana un montón, con mi hermana en la casa, y además mi mamá trabajaba, mis papás están separados y pues ya cuando éramos más grandes, cuando cumplimos como doce años, o cuando mi hermana cumplió por ahí 14 años dejó de haber mujer que nos cuidaba, comenzamos a tener pues esa autonomía y nos lo pasábamos un resto las dos ahí en la casa y Andrea, yo creo que Andrea fue la última amiga de ese tipo de amiga de estar todo el tiempo juntas y que ella venía a mi casa y yo a la suya y ese tipo de cosas, fue ella como la última. La época con ella fue de fiestas en la casa, además de que había como un grupito, el grupito pues de amigos, pero eso sí era en el colegio en el año que perdí que me puse con mis congéneres, y había montón de fiestas cumpleaños en casa de la gente. Y era lo típico, o sea con la mesita, con las papas y ese tipo de cosas, y tampoco bebía, era otro tipo de fiesta, eran muy... eran una ternura de fiestas ahora que lo pienso. Todo era muy, no sé yo creo que lo más emocionante que podía pasar era bailar con uno de los chicos. Además yo me acuerdo que yo estaba aprendiendo a bailar, porque yo me acuerdo pues que yo nunca había como pachangueado, como se dice allá, guapachoseado, no había bailado salsa ni nada, y era eso, aprender a bailar y los niños por

---

<sup>40</sup> En la Historia de Vida Musical de Iván se define “parchar” como una forma de estar en el espacio público para estar con los amigos, escuchar música y charlar.



un lado y las niñas por el otro, ese tipo de cosas. [Lo que más se bailaba] era salsa, y bueno ya no me acuerdo cómo era el rollo, alguna canción, bueno ya cuando se ponían pesadísimos, alguna canción de Nirvana por ejemplo y eso ya era todo mundo fogueando y feliz, y ya.

Para Nadia este periodo de fiestas “tiernas” es por un lado un momento de reconciliación con espacios sociales de los que antes se había separado, pero también de un aprendizaje de gestión del cuerpo vinculado con la música, bailar es un lenguaje social y sobre todo un lenguaje que permite relacionarse con el sexo opuesto. Nadia dice que lo más emocionante que podía pasar en una fiesta como esta es bailar con un chico, y en cierta forma la adolescencia es también el descubrimiento de un cuerpo y sus capacidades sensuales y sexuales. La música y el baile componen unos códigos de relación y maneras de vivir la fiesta junto a otros. *Guapachosear* es esa manera de disfrutar de la música y el baile junto a otros, una manera de compartir y estar junto con otros, puede ser que este aprendizaje de Nadia, imprima en su gusto una preferencia por ciertos tipos de música para bailar, como veremos después ella después en su búsqueda de lugares donde poder *guapachosear* en Barcelona, se moverá por varios sonidos muy *bailables*, pero que no todos satisfacen las ganas de gozar bailando.

Al mismo tiempo que Nadia descubría el *guapachoseo* comenzaba a entrar en espacios festivos y musicales alternativos, quiero decir alternativos con respecto de la oferta comercial para la cual ella aún era demasiado joven. Fiestas y conciertos organizadas en espacios semi-privados, pero también las primeras excursiones a otras zonas de la ciudad y poco a poco se fue acercando a los espacios de ocio nocturno juvenil, a los consumos ligados a éstos: alcohol y drogas.

Había fiestas, pero como en salones comunales, me acuerdo, que son como una sala en dónde hacen eso, es decir en un edificio hay una sala para hacer cosas grandes, como ya los apartamentos son más pequeños, pues sería como el antiguo salón gigante de las casas, pero había uno para cada edificio, y había de esas. O sí no, espérate a ver, uno que otro

concierto de los que te digo como de rap y todo es cuento, pero igual en esa época yo no era tan fiestera, luego ya fue con Clara, que era esta chica con la que yo empecé a ir a discotecas, y así todo el cuento, esa época pasó también porque además ella terminó jodida como de drogas y en vainas así de centros de rehabilitación y la mamá estaba loca era un rollo así denso. Había un lugar en especial que era un lugar que se volvió mítico en Bogotá que se llamaba Kalimán, que es el bar pusieron los Aterciopelados de hecho, en la Zona Rosa, que es la zona de los bares y era un bar, en el que podíamos entrar como menores de edad con esta contraseña más falsa que quién sabe qué, pero creo que ellos se la creían, porque si llega la policía y te cogen, pues para la comisaría y no era plan para ellos tampoco. Y la música era, me acuerdo un montón, que era la época de Ilya Kuryaki and the Valderramas, ¿tu te acuerdas? Era esa época, y ponían cosas cheverísimas, Pixies por ejemplo, cosas que yo no conocía y Jane's Addiction y era mas de ese rollo y ahí me pegué mi primera gran borrachera, de estas cosas que uno hace de verdad muy muy inconsciente, pues perdí a Clara, que ella era peor que yo, desapareció esa noche que yo me pegué la borrachera, y al otro día fue como -¿qué fue lo que te pasó? que además allá no es como aquí que sales borracho y llegas a tu casa tranquilo, no en Bogotá es agreste y gigante y todo y yo completamente borracha y además era la primera vez que salía a una *discotec* y me acuerdo que un man ahí cualquiera, me llevó hasta la casa en taxi, pero me habría podido pasar cualquier vaina, pero tuve suerte. Lo que le pasó a la chica es que estaba en el baño, alguien le ofreció una pastilla, ella se la comió y terminó inconsciente en el baño, ella traía problemas. Yo con ella seguí saliendo un montón, también hacíamos mucho el plan de salir con una botella de vino y beber y ya está. Con mi hermana salía también, mi hermana siempre estaba ahí, salíamos también me acuerdo en la Zona Rosa de ahí de Bogotá, pero salíamos a otros lugares y ahí hay un estilo muy estándar de esos lugares así cómo donde ponen The Cure y esos éxitos de la radio con la que uno creció y si lo pusieran, hacían la mezcla medio bien, si ponían esas músicas que uno se sabía perfecto era el lugar para ir. Tampoco mi vida no era tan movida, es lo que te dije y ya... y ya luego conocí a una amiga, que todavía somos muy amigas que es Natalia, que en realidad era compañera del colegio de mi hermana, era amiga de mi hermana, ahora que lo pienso lo que ella no quería que pasara, pasó tal cual. Terminamos muy cercanas ella y yo, e íbamos un montón de fiesta ella y yo y eso sí ya fue, recorrer la ciudad por las noches, ir a cualquier parte donde hubiera una fiesta o tuviéramos un lugar que nos encantaba e íbamos durante cuatro meses y hacíamos amigos allá y ese tipo de cosas y era muy chévere, era muy chévere además porque, me acuerdo que en esa época gané como más privilegios en mi casa y ya podía llegar hasta la una de la mañana. Y ella y yo nos íbamos a mil lugares, a lugares poco recomendables, lo chévere es que mi mamá me dejaba esa libertad, pero nos metimos en unas historias buenísimas, ahora que lo pienso bastante inconscientes porque Bogotá es una ciudad bastante peligrosa y éramos chiquitas además, pero nos metíamos en lugares así, dónde tocara súper

chévere. Aparte de que descubrí como un montón de cosas en general, de ambientes por ejemplo iba mucho más al centro, que antes no iba, porque el centro es como imagínate es el centro del DF que de noche es un lugar inseguro, queda lejos, de noche toca coger así como transporte así para llegar y todo el cuento y es que además con ella fuimos amigas tanto tiempo que hubo como muchas etapas, pero me acuerdo más como de ir a eso, al centro y siempre como música en inglés, como el éxitoailable, como Michael Jackson, Billie Jean y ese tipo de cosas. Con ella empecé también como a oír música electrónica en algún momento, salsa jamás, jamás en la vida. Había un bar en especial, que había lo típico dos ambientes, que había gente que mezclaba y ya la fiesta era con alcohol y todo el cuento y marihuana, también descubrí drogas con ella y sí, no sé qué más...

En esta última parte del relato Nadia nos narra su entrada al mundo del ocio nocturno, vinculado a lugares musicales, zonas de fiesta que va descubriendo y también unos ‘saberes’ que le ayudan a ir organizando y clasificando los tipos de lugares para salir. Por un lado reconoce bares míticos en dónde se escucha música muy *chévere*, nueva, cosas que ella no conocía, pero que le gusta, por otro lado, nos habla de una mayoría de lugares “estándar” en dónde se ponen los éxitos de la música, los sonidos con los que “uno creció” y entonces claro que crean un ambiente en dónde la música hace de terreno común entre las personas que se encuentran en ese lugar. Nos cuenta también como es que fue descubriendo otras regiones de la ciudad todo en una interesante *cacería* de fiesta, sin embargo esta búsqueda de fiesta no era *sin ton ni son*, buscan cosas concretas y por lo menos tienen claro lo que no buscar: ella y sus amigas se mueven en ambientes con música en inglés, éxitosailables, comienzan a ir a lugares de música electrónica, pero nunca fueron a un lugar de Salsa.

La música metal no la escuchaba especialmente, si la oía era por que estaba mi hermana y la tenía puesta y listo, o por que salía con los amigos de ella y entonces era a lugares de metal y me comenzaban a sonar las canciones y eso, pero nunca elegí yo un lugar de metal par ir, era como muy ocasional. Pero música que haya dejado a tras, pues mucha todo lo que oí, yo creo que siempre fui muy melómana, y tuve la época Eros Ramazzotti y sus cuates, que bueno horrosos, o Cat Stevens, tenía un CD de los Jackson Five, ese tipo de cosas, Carlos Vives, que fue

como en el 95, 96, que salió su disco así y fue un ¡boom!, yo tenía como unos 11 años, oía un montón esas cosas. Yo tenía un montón de discos y cintas al principio y los CD llegaron mucho después, cuando yo comencé a comprarme música me compraba casetes, porque eran lo más barato y todo el cuento, sí un montón de casetes, lo de los discos era así como un objeto preciado, comprarse un casete era como te lo averiguabas bien, era como el artículo, con el folletín, bueno era una maravilla. Pero de hecho ya lo que tuve de Carlos Vives era un CD, ya había comenzado a discontinuarse los casetes. Carlos Vives se quedó atrás, y todas esas baladitas, eso es todas las baladitas quedaron atrás, Laura Pausini, ese tipo de cosas, se fueron para nunca más volver. Qué más... Cat Stevens, música que había recibido de los mayores, como este Cat Stevens que era música completamente de mi mamá, eso sí lo fui dejando a tras, lo que sí nunca quedó atrás fue el rock en español, por ejemplo Soda Stereo, y todo eso que existen desde que soy un bebé y que están desde que yo me acuerdo que comencé a escuchar música en la radio ellos siempre estuvieron ahí y todavía, aun sigo oyéndolos. Cerati que ahora es un muchacho muy transformado, pero sí, no, por ahí anda todavía.

En el ejercicio que hace Nadia para saber lo que escuchaba en cada época —que se van sucediendo y de cómo y por qué se van quedando atrás algunas épocas musicales en su vida— hace una interesante clasificación por tiempos, estilos y soportes de audio. Ella dice haber tenido varios casetes y discos antes de la llegada del CD, y cuando el CD entró en plena hegemonía trae como consecuencia la discontinuación del casete. En la época en la que ella se compraba casetes nos explica como la elección de compra era un proceso que se tomaba con calma y se trata de una acción reflexionada e informada por las cosas que se podía leer sobre el artista, es de suponer que eso aplica sobre todo para el caso de la compra del casete del grupo que no conoce, ya que la compra del CD de Carlos Vives en su época de “boom” no hacía falta tanto trabajo de investigar para elegir y comprar. En ese sentido podemos encontrar dos formas distintas que ayudaban a Nadia a decidir qué comprar, por un lado la música en su “boom” y por otro la que necesita de leer algunos folletos, textos especializados que le proporcionaban conocimientos para saber elegir. En su relato Nadia encuentra una manera de clasificar la música de una época de su vida

que para ella ha quedado atrás y no volverá: *baladitas*. Las “baladitas” son estas canciones pop de conocidos cantantes como Ramazotti o Pausini que seguramente descubrió escuchando la radio, hoy día los califica de *horrorosos*, pero en cambio Soda Stereo a quien también recuerda desde siempre en la radio forma parte de algunos de los sonidos que superaron ese umbral que marca la historia musical de Nadia. Propiamente podríamos decir que el umbral marca un antes y un después de una implicación mayor en la elección de música, pero también de un mayor conocimiento de las geografías musicales, de los sonidos y connotaciones que los acompañan. De esta forma una vez que Nadia ha superado un periodo de aprendizaje en el que iban y venían muchos sonidos, ella comienza a definir y conocer mejor las fronteras que se dibujan entre sonidos y gustos, conoce también las geografías de una ciudad en la que los territorios dicen mucho de sus habitantes, donde los sonidos se localizan.

Que raro acordarse de todo eso, yo creo que ahora, hablando contigo, porque en realidad no le había dado esa forma, cada vez que ha habido un cambio de etapa en mi vida, ha habido un cambio de música y mas que dejar atrás ha sido más como un enriquecimiento porque yo creo que desde los 14 y 13, yo creo que la música que oía en ese momento la sigo retomando en algún momento, sí o sea que la acción esta de rechazo a una música fue como el salto de los 13 a los 14 años, porque comencé a elegir yo más lo que yo quería, pero has de cuenta que por ahí de los 17 así lo típico, me en-novié con el típico primer amor apasionado, fue como muy intenso y el novio vino acompañado de nueva música, vino mucho como rock en español, pero más rollo Charly García, Espineta, todos estos, un poco de cantautor, como Silvio Rodríguez aunque en realidad nunca me terminó de entrar, pero fue más por ese lado, músicos de los que yo nunca había oído hablar, León Gieco, es un cantautor, canta “todas las voces todas”, es como si hubiese un grandes éxitos de la canción social, ese man estaría ahí (ríe). Y había un montón como de Zeppelin, de Pink Floyd, esa fue la época esa, de descubrir música *sententera* pues eso, básicamente, Pink Floyd un montón, ahí sí música electrónica para nada, para nada. Y estaba con este chico y te lo contaba porque me preguntaste que escuchaba antes de venir, y con él duramos hasta los 19 años aun estábamos juntos y yo seguía con esa tónica, más que nada era ese tipo de música. Radio Head, The Cure, estaban siempre también, ¿qué más? Además él tenía un montón de

música y era súper chévere había un montón de intercambio de cosas. Yo creo que mi gran descubrimiento musical con él fue el de los argentinos, eso fue muy chévere y yo creo que por eso te lo nombre, también Pink Floyd y además el tenía un amigo que los tenía todos y todos te estoy hablando de que tenía 15 CD cheverísimos, de ver los conciertos en video en VHS, cheverísimo. El pulse, que tenía pila para muchos años, que era mentira, porque mi hermana lo compró y se fundía re-rápido, pero los CDs de estos manes eran cheverísimos porque tenían un montón de fotos increíbles, se curraban mucho la parte del diseño y era muy chévere. ¿Qué más? Creo que más que nada... además el tipo veneraba a Charly García, el man me decía este man es mi dios, entonces se la pasaba oyendo todo eso, yo descubrí cosas muy chéveres además Fito Paez, que todo esto se mezcla con la época en la que comencé a ir a conciertos, por ahí de los 14 años y a Colombia casi no van mucho, y si van, van sobre todo latinoamericanos, pero que venga alguien de afuera es la maravilla, porque casi nadie va, como ahí la cosa es como de la violencia y todo, casi nadie va y entonces cada vez que iba uno era “el evento” y pues fui como a dos conciertos de Fito Paez, a Charly García, cada vez que venía, Soda Stereo, Café Tacuba, Aterciopelados también estaba por ahí. Además que siempre que había algo al aire libre estaban esos manes [Aterciopelados] que eran la estrella local, estaban ahí disponibles. Y cada vez que me hablas de este amigo el colombiano que tienes, yo me acuerdo de un grupo que conocí por mi hermana, que lo veo como una nebulosa, no sé, yo estaba chiquita, 13 años, yo voy diciendo edades más o menos, y estos manes tenían un CD con re-mal sonido y todo, pero tenían un CD que era como difícil de encontrar y hay canciones que aun me encantan, La Pestilencia eran unos manes de Medellín, que hay una película hecha sobre ellos y todo, los de *Rodrigo D. No futuro*, no sobre ellos, pero ellos están por ahí en la película, aunque de hecho yo no he visto la película porque era difícil de encontrar. Me imagino que ahora, el tipo que hizo esta película se volvió tan famoso, Gaitán, Gaviría, no me acuerdo como se llamaba, el de *La vendedora de rosas*<sup>41</sup> y todavía tengo música, porque cuando me vine dije ese CD es irrecuperable, aquí no puedo encontrarlo y nadie lo tiene montado en Internet para encontrarlo y esto que son como las tareas que tienes cuando vas por ahí un mes y vuelves pues conseguí el CD, lo quemé y lo tengo por aquí. Chévere todavía lo oigo.

Comienza una etapa en la vida en la que la música comienza a acumularse, es decir a formar parte de la música de Nadia. Eso significó que había un proceso activo por parte de ella en la elección y

---

<sup>41</sup> Nadia se refiere a Víctor Gaviría y a su película filmada en Medellín en 1998 en la que retrata la vida de los niños de la calle en esa ciudad. Esta película fue nominada a la palma de oro en el festival internacional de Cannes y tuvo un eco mediático importante.

búsqueda de estas músicas. Este proceso activo también responde a un proceso de definición de la identidad y de cada una de las vivencias y experiencias que va acumulando a lo largo de la trayectoria vital. Hemos hablado hasta ahora la de la influencia que tiene la música de la madre de Nadia y de su hermana, así como de lo que sonaba en el espacio doméstico de su infancia, eventualmente el círculo de relaciones e influencias se fue abriendo a los compañeros del colegio y después se amplió una vez más con los amigos del barrio, en estos diferentes niveles el tipo de relación e intercambio Nadia va descubriendo sonidos, formas de escucha, relaciones entre música y colectivos, etc. Otro personaje clave entre los referentes e influencias de Nadia es su compañero sentimental de la adolescencia, ella nos explica que el “novio” llegó acompañado de música y con esto quiere decir que venía con algo más que sonidos, también se refiere a la maneras de escucharlos, a un nuevo mapa de jerarquías y valores que ayudan a situar y comprenderlos dentro del contexto que experimenta Nadia en ese momento. Situar por ejemplo a León Gieco en el *top* de la música de cantautor o social, de alguna manera nos sirve para entender que en este género musical Nadia construye un mapa, quizá también ayudada por la percepción compartida con el grupo de amigos que, puede ser, también venían acompañando al “novio”. En este grupo de amigos, había uno que tenía todos los discos de Pink Floyd, pero además tenía vídeos en soporte VHS de los conciertos, suponemos que otra actividad que pasó a formar parte de disfrutar de la música fue ver los videos entre amigos, esta actividad para muchos jóvenes representó la primera vez que pudieron ver a los roqueros o cantantes que les gustaban, no parece ser tanto el caso en el relato de Nadia, quién en cambio, sí que se quedó mucho más sorprendida por el material gráfico que acompañaba los discos de este mismo grupo.

En este periodo también comienza ella a asistir a conciertos, como prácticas vinculadas al disfrute y descubrimiento de música. Estos conciertos se tratan de eventos musicales distintos a los primeros conciertos de los que nos habló Nadia antes, a los que iba con sus amigos del barrio, éstos de ahora son conciertos de grandes músicos sobre todo latinoamericanos ya que por el clima de inseguridad que vivía Colombia no había muchos músicos extranjeros que visitaran su país a dar conciertos, por lo tanto, cuando alguno iba ese concierto se convertía en “el evento” y el grupo de amigos que frecuentaba Nadia y ella eran seguros asistentes. La veneración que tenía el “novio” a Charly García la convirtió en segura espectadora de cada uno de los conciertos que este músico dio en Bogotá. El hecho de que fuesen sobre todo los músicos latinoamericanos los que daban conciertos en Colombia también creó una inclinación por parte de Nadia y sus amigos a consumir más música latinoamericana que de otras procedencias, aunque grandes nombres de la música de la época suenan entre la constelación de grupos que escuchaba Nadia en esa época.

En este fragmento del relato de Nadia hay también un momento que me gustaría subrayar, que es la escucha de los sonidos del pasado. Dicho de otra forma, Nadia dice recordar entre nebulosas un disco que descubrió a través de su hermana de un grupo del que era muy difícil encontrar su música, ella se refiere a un disco de una banda de punk que también se mueve entorno a la película *Rodrigo D. No Futuro*. pero más allá de quiénes sean los músicos lo que me interesa destacar es que Nadia hace un trabajo de recuperación y valoración de este CD que no está en Internet, que si no lo hubiese copiado y grabado en uno de sus viajes a Colombia no habría podido escuchar ahora en Barcelona alguna de las canciones que más le gustan de este grupo. Este último punto nos permite la entrada con un momento de la trayectoria



biográfica de Nadia que marca de manera importante sus referencias musical, pero sobre todo sus parámetros y coordenadas para entender y referirse a la música: la migración a España.

Eso fue [la razón para venir a España]... es que tengo varias versiones, porque obviamente (ríe) está la épica, la bueno, la más práctica, bueno yo obviamente pienso en eso un montón, entonces me acuerdo que el momento de viajar era una mezcla de, el hecho de que yo estuviera en un colegio que era francés, o sea yo tenía en la mente desde mucho antes de graduarme que yo quería irme, porque era chévere la experiencia de por fin ir a Europa. Pues yo estudié toda la vida la historia de Francia, los escritores franceses, tenía contacto con franceses en el colegio, los profesores eran franceses y yo decía bueno, me parecía que lo más natural era que el siguiente paso era ir a ver qué pasaba allá, no y vivir como otra cosa diferente de verdad. Yo había viajado y lo más lejos que había ido era a Quito, y era diferente, pero yo decía más diferente pues más chévere. Y la gente que se iba graduando, mis amigos que te contaba que eran más grandes que yo, se iban graduando y se iban yendo, era lo más normal, aplicaban a una universidad conseguían el puesto y ya y se iban, entonces para mi era un plan. Y por otro lado pues yo lo planteé en mi casa y me dijeron pues sí te apoyamos, porque obviamente eso pues cuesta billete y fue como sí dale, eso mi mamá. Y yo había pensado ir a Francia, que era lo más natural, pero con este novio ahora que lo digo uno sí es... bueno las cosas de la vida, pero claro el plan en un momento se volvió en irnos juntos. Él ya había terminado la carrera y estaba dándole al doctorado y él no sabía francés, y me acuerdo perfecto que fue decirle: Yo me quiero ir a Francia -Y ah sí te vas ir a Francia ¿qué? Yo no sé francés- pues ponemos un punto intermedio pues España, bien, era suficientemente lejos para vivir la experiencia. Y mi argumento en ese momento fue, estoy hasta los huevos de los franceses y el sistema educativo porque era bien duro y pues a probar España y entonces España era donde coincidía que hubiera un plan con sociología que a mi me gustara y también él siguió su doctorado. Y por que la universidad de Salamanca era la que mejor página web tenía en ese momento y eso ayudó mucho, así que fue así por azares. Yo vine primero y él llegó a los 3 meses, pero pues igual al poco tiempo terminamos y pues no, después como que eso dejó de ser como el condicionante que aguanté ese primer año que pasó rápido y súper chévere de descubrir muchas cosas, pero ya el segundo dije yo no me puedo quedar aquí en este pueblo. Y fue ahí que pedí el traslado de expediente y me lo dieron de buenas, me hubiera muerto en ese pueblo.

Eso fue bien raro, y bien duro, porque además, porque por un lado era transportarme yo y una de las cosas más importantes al hacer mis maletas era que cupiera toda la música, osea no me importaba llevarme un cuarto de la ropa o que tuviera que arreglármelas allá, la música era así el objeto preciado, y ahora que lo pienso fue tanto así que me traje un

montón de CD con caja y todo, para conservarlos, sí sí sí, de hecho todo los tengo ahí, pero cuando llegué a Salamanca viví en 3 o cuatro pisos diferentes y fue como decir, no estás cajas son como kilos y kilos que yo no voy a transportar a ningún lado, pero me los traje de Colombia, mi prioridad era traer esa música, mejor dicho. Por un lado, como yo en mi casa oigo lo que quiero y quería conservar eso, no había radio por Internet por ejemplo en esa época nadie tenía computadora en la casa, era otro rollo y me acuerdo que entonces, mi primer contacto era con la gente de la universidad que hoy día, te lo juro que era una hecatombe, era una ciudad chiquitita, Salamanca, con muchas discotecas y barecitos, pero todas ponían la misma música y era el boom de Operación Triunfo y entonces me jodí, era como Bisba viene y va, o sea todos lo éxitos, a veces un poquito de, dependiendo del bar y de los más viejos, algunas veces se ponía un poco más de rock en español, que bueno yo conozco Toreros Muertos y lo típico, ni Celtas Cortos conocía, pero era como música que yo creo que era como del amor que le tiene esta gente por recuerdos de la adolescencia, pero que para mi no significaba nada. No me sonaba bien tampoco, yo decía esto es porque la gente le tiene amor a esa época y a estos músicos, pero y la gente de lo típico, toda la gente cantando la canción y yo ni idea de qué me están hablando, hablaba con mis compañeros de clase de lo que yo conocía, Hombres G. Hombres G eran españoles ¿no? el clásico así de Toreros Muertos y ¿qué más? Esos básicamente y mis compañeros no sabían de qué les estaba hablando y decía cómo es posible que no supieran y luego me enteré que aquí Hombre G lo oían en los 80 y finales de los 80 los pijos y que eso era música de pijos y nosotros no oímos eso, además que en sociología es muy común eso de creerse proletario, básicamente (ríe). Lo del flamenco también eso sí, es como remarcado, y esta gente bailaba como un rumba, que era más como flamenco de discoteca y me llamaba mucho la atención como la gente, pues todos tenían una forma de cantar como ese vibrato al final y hasta el que peor cantaba lo hacía y le salía bien, y yo decía ¡uy! ¡Que estilacho tan bueno! y del flamenqueo, así de parecía las palmas y todo eso muy chévere, muy bacano y qué más. Había bares muy chéveres en los que la música no era para nada cosas conocidas, por ejemplo, había un bar que se ponía bueno a las 3 de la mañana me acuerdo, que era de latin jazz, y ponían los Rolling Stones, de vez en cuando alguna cosa conocida, pero en general era gente que ni idea y se armaba una fiesta buenísima y eso fue que lo descubrí aquí yendo de fiesta con música desconocida y pasarlo buenísimo, no es como qué nota esa canción me la sé de memoria ¡qué chévere! sino nada gente que sabía de música y pinchaba otras cosas y lo pasabas buenísimo. En Salamanca había tres lugares que me gustaban y se repetía el recorrido en esos tres lugares. Y luego ya cuando llegué aquí [Barcelona], ya se sentía una onda común a Bogotá, por ser ciudad como más grande, porque Salamanca se me hacía como muy pueblo y muy provinciano también, por muchas cosas. Y por la música también, la verdad es que nunca conocí a nadie que me dijera te dejo esta música del putas y tal, eso pasó por ahí 3 años después de que llegué, que ya

había como más intercambio con la gente, pero aquí era más lo típico, el éxito de la radio igual y todo el cuento. Y aquí fue también, ah bueno y en Salamanca también, ir a fiestas de música electrónica como nunca, como nunca había disfrutado de eso, había un submarino, no perdón había un bar que por dentro era como un submarino, y había un barco en el típico río de ciudad un barco vuelto nada que volvía como un hueco más en el suelo, ahora que lo pienso que miedo ir de fiesta allá, porque eso en cualquier momento se hundía, pero era más como rollo rave de fiesta hasta las 10 de la mañana y esa fue una época de descontrol mía, bien fuerte, de probar el éxtasis y de bailar toda la noche y era más así eso rollo. Algunas de estas cosas también las viví en Colombia antes de venir, pero eran como más fuera de lo común, hay esta fiesta que organizaron en un local gigante ese día. Y todo el mundo iba para allá, bueno pues todo el mundo, era como lo que había, pero allá me acuerdo que probé entre comillas el éxtasis, pero yo creo que era como un éxtasis que estaba caducado porque no me hizo nada y tampoco así, era ahí como mi plan en este momento. Lo probé y dije qué es esto, no sirve para nada, lo dejo, pero sí era más como con DJ's y montaban raves puntualmente. Aquí eran como lugares que ya sabías que podías todos los fines de semana, había como rollo.

Yo eso todo lo veo como una riqueza de verdad, porque yo creo que nunca he dejado atrás atrás, a parte de la música de la preadolescencia y todo el cuento, yo creo que en el computador tengo mucha música y música que oía a los 14, 15, 16 y todo se va como uniendo, se va mezclando la cosa. Y últimamente hace rato que no voy de fiesta, ahora que me acuerdo una cosa que sí me llamó mucho la atención cuando llegué aquí era que la gente no bailaba, me acuerdo que, además Salamanca era ambiente de estudiantes, fiesta todo el tiempo, pero era, ir y yo me sentía como en un cóctel, todo mundo como con algo de tomar en la mano, música cheverísima y todo pero la gente de pie y nadie se movía, así decía esta cosa tan rara, de eso me acuerdo. Era más que nada perfil gente de todas las edades, había obviamente el que llevaba 15 años haciendo la carrera, pero estaba en el mismo plan que cuando entró, eso me llamó mucho la atención, pero me llamaron la atención tantas cosas, porque el cambio fue súper radical, pero eran gente mantenida por los padres, porque era una ciudad en la que no había trabajo sino para la gente de allá, una zona que tampoco tiene mucha actividad económica, y eran eso, mantenidos, medio pijos porque si era una Universidad, con gente con vida más o menos acomodada y entonces había los que estudiaban y los que se tiraban a la fiesta pues lo que les aguantara el cuerpo, yo era una de ellos, pues por una época, yo aguanté como 6 meses así, pero luego eso no, eso fue una crisis, porque imagínate irte de tu país, dejar un resto de vainas, tu casa y además que yo era chiquitica, yo tenía 19 años, para terminar yendo de fiesta en otro país, cuando el plan era venir a estudiar, aguanté seis meses y luego fue como me tengo que ir de este plan y de esta ciudad porque no sentía que me estuviera aportando mucho.

Las motivaciones de este proceso migratorio son las de una estudiante, una joven que quiere descubrir nuevas cosas, para la que la lejanía es proporcional a lo extrema que pueda ser la experiencia. En esta experiencia Nadia estaba dispuesta a cambiar y experimentar cosas diferentes, pero cuando pensó cuál tendría que ser la constante, decidió llevarse toda su colección de CD, para transportar su casa, su espacio era importante transportar la música que le permitiría construir ese ambiente sonoro de comodidad que eventualmente se transformará en memoria. “Yo en mi casa escucho lo que quiero” es una sentencia que Nadia hace y que justifica que haya llevado consigo tanta música en una época en la que la radio por Internet aun no te permitía estar en contacto de manera más rápida y constante con sonidos de otros lugares.

Para Nadia este cambio de ciudad también representó llegar a un contexto con una tradición musical distinta, con unas coordenadas diferentes y una vez más se vio empujada a hacer un proceso de aprendizaje. Comenzó a salir a los bares en dónde la música era la más popular del momento, cantantes del programa de televisión Operación Triunfo y otros cantantes de pop parecían repetirse en las listas de reproducción de la mayoría de los bares de Salamanca. Estaba en una ciudad universitaria con una gran oferta de espacios de ocio, pero que para Nadia, no era una oferta muy diversificada. Además de la poca diversidad que encontró Nadia en la noche salmantina, queda la distancia con una tradición musical para la que ella aun es extranjera. Nadia reconoce el efecto emocional que tiene la música que escuchan los jóvenes con los que sale de fiesta, al mismo tiempo que se siente ajena a éste. Cuando conversa con los jóvenes que entienden mejor este territorio y coordenadas musicales, Nadia confronta sus ‘saberes’ y percepciones construidas en Colombia sobre la música española,

aprende que algunos grupos que ella conoce son más o menos desconocidos aquí, o por lo menos no muy bien aceptados, por lo menos dentro del grupo social en el que se mueve, porque tienen connotaciones que los aproximan a grupos sociales distantes del que ella frecuentaba. Estas distancias entre los escuchas y los sonidos Nadia los formula más o menos diciendo que “Los hombres G los escuchan los “pijos” y los estudiantes de sociología tienen una tendencia a sentirse proletarios y por lo tanto no los escuchan”.

Una divergencia más con la que se encontró Nadia es la gestión del cuerpo en la fiesta y aparece por un lado esta capacidad de canto que la sorprende que ella llama “flamenqueo”, que contrasta con la ausencia del “guapachoseo”, es decir con la ausencia de expresar tu gozo a través del baile. Nadia acostumbrada a espacios sociales donde bailar es una manera de comunicación se encuentra con lugares de fiesta en dónde los cuerpos son rígidos, y la gente habla.

El cambio de residencia de Salamanca a Barcelona, parece poner a Nadia de nuevo en un proceso de descubrimiento, no únicamente, de lo musical, sino también de todas unas maneras distintas de sociabilidad. Nadia reconoce la riqueza y la diversidad que se encuentra en Barcelona. Cuando mira en retrospectiva, desde este lugar en el que la diversidad está presente, Nadia hace una caricatura de los estudiantes y compañeros de clase en Salamanca. La contraparte a esa riqueza cultural y diversidad de historias e intereses está en la sociabilidad. Nadia encuentra que la gente está mucho menos interesada e conocer a nueva gente. Lo que podría explicar que a su aterrizaje en Salamanca —un lugar en el que ella era “diferente”— la curiosidad amistosa generara los primeros contactos sociales. En cambio en Barcelona, una ciudad que está habituada a la diversidad, la gente reacciona con indiferencia.

Esa diversidad conllevaba sentirme un poco más libre aquí. Encontré a gente como más interesante para mí. Más diversidad dentro de la facultad también, me encantaba, has de cuenta que en Salamanca la gente iba toda vestida igualita y de Zara y era el maniquí así. Y yo hacía la broma con los amigos, porque lo que hice fue meterme en un medio gueto de colombianos ahí en Salamanca, y ya te imaginarás el tipo de conversación que tenía uno, todo el tiempo objetivándolos, como de míralos como se visten, míralos lo que hacen, míralos como hablan (rie). Y me acuerdo que en la facultad no había ni una pintada, todo era pulcro, diáfano, me acuerdo que las chicas iban casi en tacones, o sea todo el mundo así tal, como muy lo mismo y aquí fue ya como pintadas, pintadas en las paredes, la gente fumando porros a la entrada de clase, gente con historias súper diferentes y movidas súper diferentes y como más pilas, como que leían más, no sé había como más de dónde... era más chévere era otro cuento, pero al mismo tiempo eran mucho más antipáticos, eran mucho más cerrados porque el rollo cambiaba mucho, porque en Salamanca todo el mundo estaba por fuera de la casa, ninguno era de Salamanca, es más yo de casualidad conocía a un man de Salamanca a través de una amiga que lo conoció en un tren, sino contacto con Salamanca no había, todos eran del sur de mil lugares. Y aquí era lo de la ventaja de la ciudad por la diversidad y eso era muy chévere, pero por otro lado era nadie tiene tiempo, todo mundo salía corriendo, yo llegué como en tercer año y todo el mundo tenía armado sus grupitos y yo me acuerdo perfecto del primer día que llegué aquí, que era pues la emoción ¿no? Buenísimo, me está saliendo mi plan que era pues estudiar aquí y todo el cuento. Y yo me acuerdo que me imaginaba que la gente se iba a acercar a mí como a preguntar y tú de dónde eres, como pasó en Salamanca, y qué va! Todo el mundo pasó de mí olímpicamente (rie), es como en las pausas, así de charlar en medio de las cosas, pero aquí era no, mira no puedo hablar tengo que ir al baño, todo el mundo corriendo y era como una cosa rarísima, eso también era una cosa rara.

La llegada a Barcelona terminó de perfilar la manera con la que actualmente se relaciona con la música. Primero comienza a integrar a su repertorio musical música colombiana que ella no había escuchado antes. Músicas que de hecho no pertenecían al mapa de sus propias prácticas musicales en Colombia, pero que con el tiempo y la distancia van adquiriendo un nuevo significado en su vida. El valor simbólico que les otorga es importante, al grado de reconocer una necesidad corporal y emocional relacionada con la música y lo que suponemos es una práctica de continuidad con el *guapachoseo*. Curiosamente se trata de una práctica musical que se retoma con especial fuerza, al tiempo que

va dejando de estar presente en su *vida ir a bailar*, lo que ella atribuye principalmente a los costos que esa práctica representa en esta ciudad. Ir a un lugar musical para bailar salsa, es una actividad que muchos estudiantes no se pueden permitir, por lo menos de forma cotidiana. En cambio Nadia comienza a *salsear* mucho incluso sola en casa.

Pero así musicalmente hablando, aquí dejé de ir a Bailar, es más complicado, cuesta más dinero y no sé, aquí ya también desde que llegué de Colombia comencé a oír música colombiana que antes no oía. Lo típico que cuando te vas te vuelves más arraigado a una cosa que puede que antes ni te dieras cuenta y empecé a oír un montón de Salsa, el esposo de mi mamá me grabó unos CD que fueron una maravilla, osea todo el lindo se sentó cogió toda la colección de salsa, sobre todo la de salsa vieja, y de vallenatos y de todo y me hizo una selección en 6 CD, pasó días haciéndola la cosa como regalo para antes de irme y empecé a salsear mucho, me acuerdo que en esa época bailaba mucho más y tenía la necesidad de bailar y si tocaba, pues bailaba sola en mi cuarto y era mucho más eso.

En cuanto a las prácticas musicales más colectivas, más sociales es relevante el contraste que hace Nadia entre las formas de *festejar* que hay en Colombia frente a las que va encontrando en Barcelona. Ella dice que mientras en Colombia la sociabilidad pasa por el baile, como ya hemos visto en sus primeras fiestas, en Barcelona la gente necesita de muchos más factores antes de comenzar a bailar. El otro camino es ir a un lugar musical en el que se baila, pero eso requiere de hacer un gasto para pagar la entrada, y relacionarse con otras prácticas que toman cuerpo en estos lugares con las que Nadia no se siente familiar.

La etiqueta de lo latino a la hace alusión Nadia, cuando habla de los lugares para bailar salsa que existen en Barcelona, es una construcción social en la que se reconocen muchas de las personas inmigradas de origen latinoamericano. Sin embargo Nadia, aunque es reconocida como latinoamericana, y en parte ella también reconoce su identidad como tal, no se siente reflejada con las prácticas musicales mayoritarias que existen en ese sendero musical. Uno de los factores que la separan de este sendero es el gusto musical, en una fiesta de

salsa ella no espera escuchar bachata, un detalle musicalmente relevante, que en cambio podría pasar inadvertido a un visitante que no conozca esta tradición musical. Sin embargo en los lugares musicales *pan-latinos*, se intenta hacer una amalgama musical en la que quepan los diferentes gustos musicales que en Barcelona se conocen bajo el nombre de latinos. Dependiendo del origen de los dueños o del DJ puede ser que guste más a uno u otro tipo de personas. Nadia, por ejemplo, recuerda la buena conexión musical que ella lograba en un lugar musical que gestionaba un bogotano, con quien seguramente tendrá muchas más coincidencias en gusto musical. Otro aspecto que Nadia señala es la performatividad que suele ocupar estos lugares musicales. Las chicas van de tacones y muy arregladas, hay una escenificación de la feminidad y de la masculinidad cuyas prácticas generan dinámicas que a ella le resultan disruptoras o distractoras de la actividad que ella busca principalmente en esos lugares: el goce del baile. El disgusto que expresa Nadia sobre la *latinura* de estos lugares musicales desde su decoración, la programación musical y el tipo de personas y prácticas que ahí encuentra dibujan una clara distancia. Se trata de una distancia que acentúa el lugar que Nadia ocupa en el espacio social, que no es el mismo que tienen la mayoría de las personas que han emprendido un proyecto de migración económica.

Por aquí ya menos, yo siento la necesidad de bailar un resto, pero pues porque toda la vida he tenido eso, pero aquí como que toca ir a buscarlo y es más complicado, porque has de cuenta que esas fiestas en casas allá, así seas 4 gatos si pones la música se arma el bailoteo, aquí es como que toca pagar doce euros para poder ir a un lugar, y es raro como la etiqueta latino aquí en los lugares haya música que yo detesto, la bachata no me la aguanto pero pa'oir un poquito de salsa toca mamarse todo lo otro pues. Y el ambiente, muy de la latinura de paredes llenas de espejos y la gente cuando hace ese tipo de lugares va a ligar o a yo qué sé, pero va así en un plan así como si fuera la gala, elegantes, así con tacones... el baile es también como artificial, de salón, de clases de baile, pues que uno no baila así, pero bueno, así son esos bien diferente. De hecho la historia de cómo conocí una sala que se llama... atrio, o



cómo se llama, que queda cerca Aribau con Roselló, cómo se llama, lástima, porque seguro que te sonará de algo, hacen resto de conciertos. Y fue el supermercado que queda cerca de mi casa la cajera que, ecuatoriana, lo típido, que tu eres colombiana, empezar a hablar y era una chica jovencita y me dijo qué tu no vas a bailar salsa nunca o tal? Y yo pues la verdad hace un montón de tiempo que no, y me dijo pues deberíamos ir un día y no sé qué. Y me habló de este sitio y un día fuimos, un amigo mío y nos encontramos con ella y ya era este tipo de lugares tal cual, de los espejos en la pared y ella también vino elegantísima al baile y todo. Y allá he vuelto, pero más como a un par de conciertos de salseros que se han juntado ahí y cosas muy chéveres. Y la otra fue con una amiga colombiana que había llegado hace poco y me dijo: yo tengo unas ganas de bailar que estaba que se bailaba la chica y le hablaron de un lugar en el que podíamos entrar gratis las chicas que se llama Mojito, ahí no lo conocía, mucho reguetón y bachata había, osea como que realmente...ah bueno sí había un lugar que se llama el drop, ¿te suena? Es un lugar que abrían y cerraban, no sé muy bien porqué, pero era un bogotano el que ponía la música y ahí sí la salsa chévere y ponía música buena toda la noche, pero ya lo cerraron, por algún motivo, el tipo sigue haciendo fiestas por ahí cuando puede, pero ya no hay. Como salsa setentera, la fany, Celia Cruz, Ismael Rivera y todo eso y yo oígo todo eso ahí feliz, sentada cantando, ya no bailo...

Parece que las prácticas musicales que hoy en día Nadia tiene, están marcadas por las condiciones y lugares que ella encuentra disponibles para performativizar su gusto musical. Su historia de migración ha impactado fuertemente su manera de reconstruir y definir su gusto musical y sus prácticas musicales. Hoy asiste a lugares musicales latinos, principalmente cuando programan conciertos de grandes artistas de la musica “latina”, ahí baila. Por lo que respecta a su vida cotidiana la música está casi siempre presente, acompaña sus desplazamientos por la ciudad con su reproductor portátil, y por lo que respecta a la parte social, asiste con frecuencia bares y pubs en los que disfruta escuchando y hablando, tal cómo descubrió que se hace principalmente en su nueva ciudad, en esos lugares no baila.

### **5.5- HVM de Wojtek**

*«So just music as the music. Just the pleasure from listening music. I think from this moment I developed a so-called taste of music»*

Me encontré por primera vez con Wojtek en el seminario de investigación en el que presenté las líneas básicas de mi tesis en el Departamento de Geografía Económica de la Universidad de Gdansk. Él y el grupo de investigadores jóvenes del departamento se mostraron muy interesados en la propuesta, aún sin saber que al año siguiente haría una estancia de investigación junto a ellos. Wojtek me hizo muchas preguntas sobre las razones que me habían llevado a estudiar música desde un punto de vista social. Él me compartió su interés por trabajar con Geografía del Deporte, realizaba en aquel momento una investigación sobre clubes de fútbol y territorio. Una vez comenzada mi estancia de investigación Wojtek fue un acompañante clave para ir descubriendo la ciudad en la que había decidido instalarme, al ser el único miembro del departamento que también vivía en Gdynia, la ciudad en la que estaban situadas las instalaciones del departamento. Así el primer paseo de reconocimiento de Gdynia lo hicimos juntos un

fin de semana. Algunos de los lugares musicales que frecuenté durante mi estancia los descubrí gracias a él. Sus intereses musicales también influenciaron mi manera de descubrir e ir armando mi propio mapa musical de Polonia. Su interés por la música del mundo y su curiosidad por otras culturas lo hacen una persona abierta y permeable a las nuevas músicas. Me pareció interesante incluir su historia de vida musical por su edad. Era un joven investigador de 31 años que había llegado a Gdansk desde una población pequeña y rural del centro de Polonia para estudiar en la universidad. Aún que él ya no se considera un joven, a través de su historia de vida musical, podría intentar aproximarme a dos diferentes temas que me parecían muy interesantes: el primero, es la transformación del mapa musical de Trójmiasto desde la perspectiva de un estudiante universitario de otra generación, segundo observar en su historia las transformaciones sociales y culturales que se dieron como consecuencia del cambio de régimen.

Wojtek nació en el seno de lo que el ha llamado una ‘típica’ familia polaca, de fe católica, en la que el rol del padre era el de un fuerte proveedor de recursos, mientras que el de la madre era ocuparse de todo lo demás: casa, crianza, organización familiar. Él mantiene hasta la fecha esa imagen del matrimonio. Durante su infancia veraneaba cada año en la casa de los abuelos. Su único contacto con otras culturas fue cuando su hermana viajó a la, ahora extinta, República Democrática Alemana y esto no cambió hasta que cumplió 18 años, que fue cuando realizó su primer viaje al extranjero.

Well, life was kind of usual, going only to school, and on the way back with friends having some fun, going back to flat, and then sitting in the flat doing homework, dedicate helping to clean the flat. When I was going out, it was rather, well, when I was a kid, I think until studies I was rather sitting at home, meeting friends at their houses, because of the lack of bars and so on, and my hometown with 20.000 inhabitants, there were only two restaurants, and I think only for old people (laughs), so it wasn't

a good place to meet with the friends, so we were meeting in the flats of particular friends. So it means that we had to finish all meetings around 10 p.m.

En su pueblo natal de 20 000 habitantes Wojtek no encontraba espacios para socializar con sus coetáneos. El recurso que les quedaba era encontrarse en casa de alguno de los compañeros, lo que conlleva una serie de restricciones, que van desde el horario, hasta al tipo de actividades que podían realizar. De alguna forma era como estar siempre bajo la atenta vigilancia adulta. Y eso no cambió hasta que inició sus estudios.

Well, everything has changed when I went to the studies. Then of course, I was kind of... I didn't know how to deal with myself what to do, because I was, at this time, I could choose what I could do, and I think for two years I was discovering what I can do. And then, I have my own money from my scholarship, I get some money from my parents, and I started how to deal with the budget, and how much money can I spend for fun and books, and at the beginning it was kind of waste for me to spend money for beer and fun, I was rather interested to spend my money on books and newspapers, this all has changed till I have more friends and more people who liked to entertain and that have a notion of the funny side of life. Of course I got much more money, because during summer time after the second year, we were studying for five years, after the second year I was doing every summer legal trip to USA to earn some money, and it gave me a lot more possibilities to deal with culture and having much more time spending with friends, and so on.

Con su entrada en la universidad, el cambio de ciudad y la independencia económica que supone la beca de estudios, Wojtek inicia un aprendizaje sobre cómo gestionar su tiempo, sus intereses, su dinero y sus actividades de ocio. De esta forma va transformando poco a poco sus prioridades en cuanto en qué gastar su dinero. Al principio le parece un gasto inútil pagar por cerveza y ocio, prefiere dedicar su dinero a comprar libros y periódicos pero esta prioridad cambiará a medida que Wojtek va conociendo gente y tejiendo relaciones sociales, a través del contacto con estos amigos que según Wojtek le han enseñado la noción del lado divertido de la vida. En gran medida este proceso de socialización fue para Wojtek un descubrimiento del espacio social

juvenil, en el que comienza a descubrir una serie de actividades y prácticas que le resultan atractivas. En su experiencia como universitario, en dónde gestiona un cierto grado de independencia, Wojtek descubre otros senderos que no necesariamente están relacionados con la trayectoria de formación universitaria para un día convertirse en un trabajador calificado y que le permiten encontrar espacios de socialización, de consumo cultural, de prácticas de ocio con otros jóvenes en su misma situación.

Musicalmente hablando, sus inicios están muy ligados al espacio familiar, a la música que se consume en familia a través de los medios de comunicación, especialmente la radio. Hay también la mención a dos festivales de música muy importantes en Polonia, y que además tiene una presencia mediática muy importante: el Festival Internacional de la Canción que se celebra en Sopot<sup>42</sup> y el Festival Nacional de la canción polaca de Opole<sup>43</sup>. La televisión pública polaca<sup>44</sup> cubre ambos eventos. De esta forma los media colaboran de manera importante a formar el campo musical.

As I remember, well, only music connections from the childhood before this regular episode, the basic culture music, so carols, some songs that we were singing with my parents when we were going on the car, from our home town to the grandmother, and it was Piotr Szczepanik<sup>45</sup>, the

---

<sup>42</sup> El Festival Internacional de la Canción de Sopot es un festival y concurso, similar a Eurovisión en el que los participantes reciben finalmente un premio. En este festival se han dado muchos premios especiales desde los años 80 a varios artistas de la música popular *mainstream* internacional.

<sup>43</sup> Este festival ha estado dedicado, a diferencia del de Sopot que suele contar con invitados de toda Europa, sobre todo a los compositores polacos. Aunque yo no he estudiado este festival con profundidad es relevante observarlo pues es un buen termómetro de las transformaciones de la escena de música popular en Polonia. Por ejemplo, en 1980 este festival abrió por primera vez una sección dedicada al Rock polaco y en el 2001 al hip-hop. Estas nuevas secciones eran una forma de reconocer socialmente senderos musicales que tenían ya importancia en el campo musical.

<sup>44</sup> Telewizja Polska (TVP) es la cadena de televisión pública que aún hoy en día cuenta con un amplio auditorio en Polonia

<sup>45</sup> [www.youtube.com/watch?v=tEhoHk7XXNg](https://www.youtube.com/watch?v=tEhoHk7XXNg)

guy who was singing ballads about... hmm, very strongly connected with this part, the Pomeranian region, and singing about sea, seagulls and so on, and my mother used to like it, well, she still very much likes it, and that's why we were listening, and we were singing it. And the other thing was the festivals with music, two main ones: the International Music Festival in Sopot, and the other one in Opole, this last one was two days ago. And the music in it was nice. Very popular, but still mainly Polish music. Still the same stream, easy listening, but I don't have any... I don't feel I have some kind of idol, or someone I would like to listen after the concert, the festival. And one thing more: In the summer time there was always some, when we were going out for some holidays, in every place where there were tourists, especially in the seaside, almost everyone wants to listening to the radio audition, radio popular, I mean, number one radio... it was a public, so you can listen to everywhere in Poland, and even abroad. It was called *Lato z Radiem*, so summer with a radio, and this was putting on similar songs like in the festivals, plus songs from friend countries, like Czechoslovakia, from Russia maybe less, also from parts of Germany, but rather from this Communist part, and maybe some Ukrainian, but I'm not sure about this. So it was the only thing. So carols, radio, public radio, festivals, nothing else. Maybe later on, before this first commercial radio number three, because my sister was listening at the evenings auditions about this not popular Western music, something like rock or... good quality pop.

En este extracto podemos seguir observando el impacto que tienen los media en el descubrimiento de la música por parte de Wojtek. El programa de radio *Lato z Radiem* que programa música actual para el verano, programando la música de los festivales y sobre todo incluyendo más producciones musicales de lo que Wojtek llama los 'países amigos' refiriéndose a los países del bloque comunista. Esto es relevante en la medida en que se conforma un espacio musical en el que se construye una forma de identidad cultural con otros países del mismo bloque. Así una primera clasificación musical que usa Wojtek es la de música de 'países amigos' diferente de la música de 'Occidente'. Su hermana mayor escucha la radio número tres, *Radiowa Trójka*<sup>46</sup>, una radio que se ha ido especializando en un público juvenil y en la que Wojtek comienza a escuchar algunos grupos de Occidente. Pero es más tarde a inicios de los 90. cuando la aparición la primera estación

---

<sup>46</sup> <http://www.polskieradio.pl/9,Trojka>

comercial de Polonia RMF FM, cuya siglas correspondían a Radio Malopolska Fun, abre definitivamente un amplio panorama musical para Wojtek. Como consecuencia del cambio de régimen la llegada de la oferta cultural de Occidente se asocia con lo moderno, sin embargo al paso de los años esta estación de radio que fue novedad y que aún está activa es vista por Wojtek como una estación de radio cuya programación no es de la mejor calidad.

The first commercial radio called RMF FM, now it's kind of not best quality radio, but at the beginning they were showing the trance music, foreign music from east... western countries, maybe USA music, so at that moment in the nineties, it was R&B, hip hop, soul, and I liked rather those auditions in the radio which were dealing with the soul. The first connection with music was the... I don't know whether it's still called the black music? Yeah, something that is connected with R&B. And there were guys, smooth black guys singing about love song, like Boyz II men and All-4-One. And that was also the time when Tupac Shakur was killed, it means that he was obviously often in the radio, and the other divas of soul, like Mariah Carey, Whitney Houston, and so on, so it started with this radio.

I think I was around 16, 17, and this time I was also interested in this, in this sport, basket ball, and of course in American version, so it was the most commercial one, popular one, so it was even that strongly involved and focussed that I was waking up at 3 a.m. to watch the game. And of course this sport was connected with the hip-hop music, which was very often in the commercials and in between games and when I was reading newspapers about basketball players, they were also explaining things about hip-hop, rap, about power and strength this was giving to them, so I was also starting to listen to this. But of course, the radio was also important, because I didn't have a great access to music. But of course, there were some stores, maybe two stores with hip-hop, or in general, Western music, but the problem was money, because it was expensive at the beginning, and there were only cassettes, so the option was to record from the radio on a cassette player songs, and of course listen to the particular auditions in the radio.

La llegada de nueva música y las industrias culturales que hacen posible su difusión y distribución comienzan a generar puntos de referencia que son útiles a la hora de ir organizando estas nuevas músicas por sus características y particularidades. Es decir, ya no estamos hablando de la clara división entre música de los 'países

amigos' frente a la 'música de Occidente', sino toda la información que llega a través de los programas de radio, la aparición de nuevas estaciones y la prensa van aportando elementos que sirven para situar a la música. Y es así como nuevos discursos comienzan a articularse y ayudar a clasificar y ordenar la música. La afición de Wojtek por el básquetbol, por ejemplo, va tomando nuevas dimensiones después de leer algunas entrevistas de jugadores estadounidenses de este deporte, pues comienza a descubrir que este deporte está relacionado con el hip-hop y el rap. Así va comenzando a tejer las características y límites de la cultura hip-hop/rap y las relaciones lógicas de su contexto de origen. Y en este proceso va apropiándose de estos sonidos y repensándolos para su propio contexto.

En la última parte del extracto Wojtek indica que había dos tiendas en las que se podía adquirir música Occidental, pero el acceso a estos productos estaba limitado pues no todos, y menos los adolescentes de su edad, tenían dinero para poder comprar esta clase de productos. La estrategia posible era grabar las emisiones de radio en cintas, para poder así tener la música que era de su gusto. El rápido desarrollo del mercado musical y la llegada de los CD acompañaron a Wojtek en su cambio de residencia, así deja la pequeña ciudad del centro de Polonia para ir a vivir a una de las ciudades más grandes de Polonia: Gdansk.

Well the transition was when I was already 11 years old, it was during primary school, and I remember that in primary school, there were three or four Polish new bands, kind of commercial, and they were starting to be popular, but I was not that interested in music, even though I had the first record by this commercial band, it's still on the market, and it's slightly changed. At this time the first music stores showed up, and the cassettes. After I went to the studies, I remember that the first CDs showed up. I'm not sure, there were a lot of stores. I lived already in Gdansk, so there was much bigger access. But this was not my own transition, it was the transition of the market. I think music started to have a bigger influence on society or on youth in general. It didn't affect me much. I don't know about market, I haven't thought about it...



A pesar de que Wojtek recuerda la llegada de las cintas y los cambios en el mercado musical después del cambio de régimen, él aún no se siente especialmente interesado por la música. Él considera que esta transformación ha tenido importante influencia en la sociedad y especialmente en los jóvenes. Es muy probable que este apunte que hace Wojtek en el que hace una diferencia sobre la influencia que esta transformación ha tenido en los jóvenes esté basada en la aparición de una música popular que está dirigida a los jóvenes y que en el proceso de apropiación va configurando formas distintas de escuchar y de ser joven. Entonces lo que es novedad no es la música popular, pues lo que la madre de Wojtek solía escuchar en los viajes en coche rumbo a la casa de los abuelos era un canta-autor polaco cuya música forma parte del repertorio de música popular en esa época, sino una música popular que está hecha por jóvenes y que los jóvenes se apropian y significan. Así el hip-hop es escuchado y disfrutado por jóvenes en cuyo estilo de vida también cabe su afición al básquetbol.

El interés de Wojtek por la música llega en el momento en que comienza a salir con amigos. Cuando comienza a frecuentar lugares musicales como una práctica que le permite socializar y estar junto con otros.

That started when I started to go out with the friends, there was some kind of dancing music, but in my dormitory there was, in the basement, the first students' club I ever went to, and it was also radio rock and maybe delicate metal music. So I was maybe not interested that much, but at the same time I lived with a guy who was before strong fan of Metallica, and he said that he was the first one who was into the black, I mean, hard rock and hard metal music. And he was having some cassettes, we were listening together the same cassettes about Pearl Jam, Metallica and some others. So that's about this new for me stream of music. And then in the other pubs there was, the same time came my knowledge about Kazik, Kult and this stream of music. And then, in the dancing place, that I didn't like that much, there were popular pop-music playing, the kind that it's good for dancing. And of course from friends there were, I think it was some kind of thing that you can in doing show

off, if you know a lot of good bands that are not well-known yet, you were a kind of star among youth groups.

Los lugares de socialización entre jóvenes estudiantes eran importantes lugares para descubrir música y para comenzar a aprender ciertas formas para disfrutar de ella. Wojtek comenzó a frecuentar el club para estudiantes que se encontraba en el sótano del edificio en el que estaba su dormitorio. Allí se escuchaba lo que él mismo ha clasificado como 'rock de la radio' y música para bailar. Encontrarse ahí con otros era la principal razón de ser del club para estudiantes, según Wojtek, quien sigue demostrando poco interés por la música. Pero la convivencia con un gran fan de la música Metal, quién proclama haber sido el primero en comenzar a escuchar este tipo de música, le revela a Wojtek una lógica que hasta entonces había aparecido oculta para él: conocer música y grupos que los demás no conocen, ser un 'conocedor' puede traducirse en ser reconocido como una persona popular. Ese capital cultural es importante a la hora de pensar y configurar las jerarquías dentro del espacio social juvenil. Wojtek descubre que esta forma de presumir o de jactarse del conocimiento sobre música te puede convertir en una estrella entre los jóvenes. Y reconoce que durante sus primeras experiencias sociales con otros jóvenes él se dejó guiar por los grupos a los que frecuentaba y desde esa perspectiva fue creando su propio mapa en el que podía organizar las diferentes prácticas y grupos.

Actually I was under the strong influence of the other person, my girlfriend. At the beginning, I was going out with her, so with her friends, I think they were not really that listening to the music, they were more interested, or focussed in education, getting very good knowledge to have a better job, but friends from the dormitory and the others from the studies... I think we were just going out and wanted to do, to listen to something. And in the beginning it was everything in the club, in the pub, but then, I think it was already at the end of the studies, we already had a computer, we had money from working in the States... so maybe not that easily, but we could choose the music we wanted to listen. And I think I was, at this time, I was looking for the music that I have learnt from the

guy that I have met in the first year. So Pink Floyd and Pearl Jam and this kind of rocky, and the new Polish bands that wanted to go to the stream of rock and so on. But I don't remember from whom I get it... probably some illegal exchange of music in the dormitory. So there were some CDs, someone had accessed to Internet, and downloading, already at the beginning of the year 2000, there was lot to get music from Internet. So I think we were having music from them.

Las prácticas sociales y senderos musicales que Wojtek fue haciendo suyos estuvieron fuertemente influenciados por su relación de pareja y las formas en las que su grupo de amigos se gestionaban socialmente. En la cita anterior podemos observar cómo Wojtek y su círculo más próximo tienden a darle prioridad al sendero de su formación como futuros trabajadores y por lo tanto el ocio y otro tipo de ocupaciones quedan relegadas a un segundo plano. Desde que comienza sus estudios universitarios Wojtek viaja cada verano a Estados Unidos para trabajar y poder ahorrar, así casi hacia el final de sus estudios logra comprarse un ordenador, lo mismo pasa con otros compañeros del dormitorio, algunos de los cuales tienen acceso a Internet y hacen descargas de música y proveen de música a los compañeros. Estos jóvenes con acceso a Internet, como los que son conocedores de música, ocupan un lugar especial en la jerarquía del espacio social juvenil. Se convierten en proveedores de música y sus elecciones personales son relevantes a la hora de definir lo que su grupo de amigos escuchan. Bajo esa misma influencia, Wojtek inicia su búsqueda musical primero siguiendo los rumbos que le había señalado su primer compañero de cuarto, así explora los sonidos del rock y el metal, y comienza a explorar los grupos de rock que surgen en la escena polaca. En su relato, Wojtek reflexiona como su primer grupo de amigos, antes de llegar a la universidad, no se interesaba por la música. Dice él que nadie hablaba de música, ni pensaban que fuera una práctica central de sus vidas. Pero su relación con el chico de su dormitorio que descargaba música, comenzó a permitirle gestionar sus

propios procesos de búsqueda musical, para ir eligiendo lo que a él le gusta.

I think my first independent choice, but I'm not sure it was independent, it was commercial radio I started to listen, because I wanted to listen. And I remember that all my friends in secondary school, they were not listening to music at all, they were not interested in music, I found it kind of interesting to have a different... I don't know... if it was an opportunity to know the music or to be different that time. I don't know, we weren't discussing about music. It was my first choice, but then the first choice that I remember as one made by my own, without any other influence, and I was already conscious about this choice, it was when I already got the computer and have the possibility to pick the music from the friend who has the internet access and a lot of music. So it was that moment.

I was listening to Pearl Jam, Pink Floyd... So it was not that strong moment. Nothing special to get into the music. I think I needed at that time, it was connected with my personal problems with the relationship, and we were breaking up slowly, got some problems... I was probably looking for some patient music like Pink Floyd, looking for some long songs, so you really have to go into the slow, and so on. It could be that thing. And in the same time you got the moments with this strong music, so I can express my anger or that I'm not satisfied with parts of my life.

En la exploración musical que Wojtek describe en el anterior párrafo, podemos encontrar cómo la música además de tener un sentido social, que sirve para relacionarse o para entablar conexiones con otros jóvenes de su entorno, también se convierte en un vehículo emocional. Los paisajes musicales que construyen sus audiciones de Pink Floyd se convierten en refugios personales, mientras que la energía del rock se vuelve un canal para expresar su enojo relacionado con aspectos de su propia vida. Este proceso de escucha personal permite que él vaya apropiándose de estas músicas. Su experiencia personal, ese momento en su biografía, marcan y significan estas músicas. Es claro que la influencia de lo que dice la radio, la prensa especializada o sus amigos sobre estas músicas también tiene influencia sobre el lugar que ocupan en el mapa del gusto musical de Wojtek, pero el peso que tienen estas experiencias personales sin duda es clave en el proceso de

apropiación e incorporación de la música como parte del gusto musical personal.

Wojtek hace una reflexión sobre sus propias opciones y formas en las que ha ido conformando su gusto musical, en ellas le sirve hacer una comparación con la generación de sus padres en la que él encuentra un campo musical mucho más pobre y muy determinado por las políticas culturales del régimen comunista de su país.

Well, my parents didn't really have a choice to listen to different kind of music, there was only access to music from Eastern Block countries, and only from those two festivals I told you, Sopot and Opole, and the only main programme in radio. In TV I think there wasn't much of music, there was only some day some kind of concert of wishes, and of course there was not really any choice, you couldn't pick, and I guess my parents were not into music. They were both from rather traditional families, and the music was rather having connection with the culture, so they were listening and singing, it was always a particular moment in culture, there's every year the holidays, I don't know, some particular parties like the birthdays, or weddings, so it was this kind of music, plus some examples like Piotr Szczepanik, the one I told you, because he has a strong connection with the northern part of Poland, and I remember that once I asked my mother what kind of singer she likes, well, she didn't know what to answer. I guess she took the most popular at that time singer, and it was Elvis Presley... and when we bought with my sister the present, cassette or CD I don't remember, she wasn't that happy as we thought she'd be. Because I think it was a kind of question she wanted to answer, but she didn't say it's not that important for her. She just gave the answer of the most popular choice. So in this sense, my taste of music, I think it's totally different than my parents', because... it's not that they don't have a taste, but they didn't have an opportunity to develop their taste. In the moment when they could choose, it's already... maybe not that it was too late but that they were not interested in music. They grew up without music and they didn't have the need to listen to a different kind of music. So in this sense, it's totally different.

La ruptura generacional a la que refiere Wojtek cuando habla de las prácticas musicales de sus padres pone el acento al uso social que se le asigna a la música. Para él sus padres usan la música en relación a tradiciones culturales como los cumpleaños, las bodas y eventos de este tipo. Es decir, el uso de la música está ligado a los momentos rituales de una sociedad que está estructurada a partir de principios

que él ya no comparte. La pregunta inocente a su madre sobre su gusto musical hace que ella tenga que enfrentarse a una cuestión en la que probablemente no había reflexionado, pues para ella no es tan relevante el gusto musical como lo era en ese momento para sus dos hijos. Wojtek dice, por último, al respecto de la generación de sus padres que ellos no necesitaban escuchar diferentes tipos de música, lo que hace suponer que él sí tenía que hacerlo. En su generación había una exigencia social que lo fue empujando a posicionar su gusto musical, a desarrollar una serie de habilidades sociales que están relacionadas con sus prácticas musicales. En la trayectoria biográfica de Wojtek se puede observar cómo ha ido construyendo estas habilidades, cuyas lógicas no siempre le resultaron fáciles ni obvias.

And how my music taste developed? Well, it started with, well... since I was living in a traditional family, there was a strong father who is rather not showing but... punishing father, so I was listening in the music in some kind of quietness, so that's why there was so much soul music. Then when I was alone, in the studies' time, I was listening to some music which was, in the beginning, rather giving me some strength, so that's why it was rock and metal, regular metal (laughs), then after that in the middle of my studies when I already got computer and access, I think I started to pick the music I'd like to listen without any particular need. So just music as the music. As something without expecting something from the music. Just the pleasure from listening music. I think from this moment I developed a so-called taste of music. Or started to my, how to say... searching or looking for music.

El desarrollo del gusto musical de Wojtek en sus palabra está ligado a necesidades emocionales, así en el ámbito familiar necesitaba de la tranquilidad y refugio que le daba escuchar música, en la época de estudiante universitario la fuerza del rock y el metal lo ayudaban a canalizar emociones. Y el momento en el que comenzó a relacionarse con la música sin estas necesidades es cuando, dice él, comenzó a apreciar a la música por la música. Esta etapa está vinculada también con la disponibilidad de su propio ordenador y con la posibilidad de ir escogiendo música y escuchándola, sólo por el placer que ésta le

podría proporcionar. Es en este momento en el que él considera que comienza a conformar efectivamente su propio gusto musical. Lo que Wojtek hace evidente diciendo esto son las conexiones que ha ido construyendo entre la música y diferentes momentos de su trayectoria vital.

I think my stages may be connected to the education system, that I was going to this traditional school education system. And in primary school, there was almost no music in my life, except those traditional ones... then this stable, delicate music in secondary school, because of the family influence and the pressure from society, because from this time on the education started to count, because in the capitalism, education is very important, and especially because we were at the beginning of capitalism with no idea what the market would expect from us, so education is very important. And then, at this time, I don't know, it was the stage of choosing, not only about music but also the way of life, how to live, choosing different girls, couples, what kind of profession you'd like to have, what I'd like to do in my life, so yes, this was kind of choosing period. And then later on when I was already sure what I'd like to do and in which stream of economy or market I was going, the ways started to develop. Yeah, but I'm not sure whether that's that connected with the stage. Because it's not really the stage of my life. Maybe in about 20 years, I could say "Yes, this was the stage of childhood, the stage of growing up, the stage of stable life and then of retirement", but if we think about the education process as a part of my life, yes, it could be.

Cuando Wojtek hace el ejercicio de pensar su trayectoria vital, para relacionarla con la música que escuchaba o que le gustaba en cada momento, articula su trayectoria al sendero que él considera como el principal en el que él se piensa su identidad personal en tanto que fuerza de producción. Hace un gesto cuando dice que con la llegada del capitalismo tuvieron que esforzarse porque no sabían lo ese nuevo sistema exigiría de ellos. Creo que esta reflexión es muy importante para entender de qué forma Wojtek sitúa sus decisiones y por acercarnos a la visión del mundo que tiene, y de qué forma ha influido el cambio de régimen en las personas de su generación. He querido apuntar esto, pues me parece relevante que en la mayoría de las

biografías el eje principal de la conformación de la identidad tenga que ver con la capacidad productiva y la profesión de los individuos.

En cuanto a la identidad que Wojtek relaciona con su gusto musical, él prefiere pensar que tiene más que ver con su forma de experimentar y disfrutar con la música que con adscribirse a un estilo de vida vinculado prácticas musicales concretas.

I think when I listen music I don't want anything that makes me messy in my mind. Something that makes me feel comfortable, that doesn't mean that it always has to be soft and delicate and... touchy, but it should go well with my feelings and soul, so, well... the feelings could be the main, say, description, so if I'm sad, I listen to sentimental music, if I want to relax, I listen to songs from Iberian peninsula or some *chanson*, soul not anymore, but maybe some Polish good-quality pop, if such a thing exists. But I'm not sure what I can say about my taste, of course. For sure I'm not into the metal, not into the rock... Why not into the metal? Because that goes with my feelings, I'm normally not the kind of person who has anger, and wants to show off the anger or somehow use the anger when listen to music, so screaming, dancing, whatever... same is with rock, I don't need often strong beats, that will maybe fire me up, that will make me feel... let's say... feel more aggressive or... kind of... I don't know how to say, but from time to time I could listen to this music, but not usually. So I'm not into this, too. I'm not anymore into R&B and hip-hop, because, I don't know, it's very much connected to the subculture, I'm not feeling any connection with it. Yeah, this typical kind of subculture. So the guys with the hats and the trousers to the knees and so on...

Los diferentes tipos de escucha por los que ha pasado Wojtek a lo largo de su vida han ido conformando el tipo de escucha que actualmente prefiere. Una escucha individual, que guarda continuidad con el momento introspectivo de tranquilidad que solía practicar cuando vivía en la casa parental. Hoy en día se siente lejos de algunas músicas que en otro momento de su vida conectaban emocionalmente con él. Parece interesante que incluso tome distancia de géneros musicales y del estilo de vida que les acompaña. Menciona la subcultura del hop-hop como un mundo que le es totalmente ajeno.

Subcultures? No... not really... I remember that there was a time when I was listening to this kind of music that I would like to be, but further there was such a group in town (laughs), and there were no clothes that I



could wear to look like them, and it's passed immediately, after one summer. Yeah, but... coming back to taste, I don't think I have some special... I would rather say it's relaxing music to make me feel relaxed, or to feel comfortable, or to think about the pleasure, in general. And hard music doesn't have that connection in my mind. The same is with the hip-hop, which also has connection with aggression and criminality, so that's why... and music from Portugal or Spain has a connection with summer, vacation, so based on the beach and having just drink and not doing anything in particular, just spending time and relax.

En su adolescencia nunca pareció tener mucho interés por asumir una identidad vinculada a un estilo juvenil subcultural, como él mismo lo llama. Aunque, hay que recordar que ha expresado a lo largo de su relato que él percibía la existencia de algunos grupos que defendían su gusto musical y estilo de vida, como el caso de los seguidores del Metal que conoció en la universidad o el descubrimiento que hizo en la prensa cuando leyó sobre la relación entre hip-hop y básquetbol. Curiosamente ahora él relaciona al hip-hop con la violencia y la criminalidad. Y por lo tanto no es un tipo de música que desee escuchar.

Y en ese mismo sentido, en este último fragmento de su narración nos explica como descubrió un tipo de música que para él representaba lo que él quería ser. Este querer ser pasaba por el estilo, forma de vestir y la música misma. Y fue justamente la imposibilidad de acceder a esa "ropa" la que lo hizo desistir al cabo de un tiempo. Para Wojtek el imaginario que relaciona con la música hoy en día tiene más que ver con un ambiente, con un estado emocional, con una experiencia deseada. Esto hace que relacione la música de España y Portugal con el verano, las vacaciones, estar en la playa sin hacer nada en especial. Aunque su afición al Fado tiene una raíz más emocional

Fado is that kind of music that... well, fado starts when I was thinking a lot about the... intimate life, like the relationships, I was a bit upset that nothing had really worked yet in my relationships, and well, I was explaining that in my previous life, I was Portuguese, and that's why I have this feeling of *saudade*, but I think it's something that's common in some cultures, like Polish and Portuguese, that we are rather sad society, always sad, and *saudade* could be perceived as a sadness. And this was

also connected with my kind of fascination with Portuguese culture, so there were two reasons why I was into the fado. But going back to the relaxation music, I think I have learnt that through the fado, because the first radio programme that showed fado as a music and was explaining it, was a *Siesta*<sup>47</sup> made by Marcin Kydrzynski at Radio 3, and he was putting up that music in that *siesta* mood, so delicate, relaxing mood. And I started from there, then it goes via friends, foreign friends.

El primer contacto con el fado está relacionado con un programa de radio al que Wojtek es aficionado. Desde ahí Wojtek siguió explorando la cultura portuguesa, buscando más títulos musicales, indagando sobre la aflicción emocional de la *saudade*, creando paralelismo entre la disposición emocional a la tristeza de los polacos y portugueses. Leyó textos de Fernando Pessoa, tenía una bandera de Portugal en su casa y algunos souvenir que amigos suyos le habían traído de Portugal. Es un país al que él nunca ha viajado, pero del que ha creado todo un imaginario a partir de su música. Pero más allá de la curiosa anécdota que une a Wojtek con Portugal, lo interesante es ver cómo esta conexión se nutre de la misma forma de presentar la música popular portuguesa en un programa de radio polaco, que contribuye a construir un imaginario alrededor de música que proviene de otro contexto. Este proceso de reapropiación y resignificación del fado, en el que Wojtek crea una propuesta extremadamente romántica, es compartida por otros radioescuchas del programa de Kydrzynski. Así el fado lejos de los callejones de Alfama, suena a través de la estación de radio Trójka para invitar a la ‘siesta’ de sus escuchas polacos y proyectar ensoñados imaginarios que habitar.

No, of course is not [easy to find CDs of fado]. I think fado CDs I got illegally from Internet, of course, and it was the studies time, so I asked about this music actually to the guy who is selling this music. He was giving a list of the particular artist, and you could choose and he would sell this music, too. In the case of fado, I had to ask him for this, so he

---

<sup>47</sup> Siesta es el nombre de un programa de radio que aún existe en Trójka la radio 3 del sistema público de radio. Y que se presenta como una programación de música para el relax

had to find it and then sell it to, I don't remember whether he'd sell it or give it to me. So it was this, and later on there was nothing on the market, so I asked my sister who lived in Warsaw, to the biggest with the best music market, to buy me some CDs, and I lived at this time in Olsztyn, in a smaller town, and I got a Portuguese friend who gave some music, and we were exploring. Well, she was actually explaining me much more about this music. And later on, in 2000 I think it was no problem with the fado. It was much more six or seven years later that I started to be interested in fado.

Dado que el interés por el fado no era tan común en el momento que Wojtek lo descubrió, tuvo que acudir al chico que descargaba música y que la vendía. Este chico tampoco la tenía en su lista de música ofertada, así que tuvo que buscar *ex profeso* los títulos que Wojtek quería. También recurrió a su hermana que entonces vivía en Varsovia en dónde están las más grandes tiendas de música de Polonia en dónde seguro podría encontrar algunos discos de la música relajante de Portugal.

In Poland it's called, thanks to this audition, "siesta music". (laughs) What kind of music... I think this kind of new, delicate, modern Flamenco could be, I think parts of these French *chansons*... Well, actually, I think it's not a term for this music, but... it's actually funny (laughs), because I listen to some music, and I don't know what kind of... I would type, when it's on the computer, and it's under the type of music, I think something like "Spanish" or it's rather "fado" or "smooth jazz", but smooth jazz is closer to the jazz, and "new flamenco" and of course sometimes, but not that often anymore, bossa nova. But yeah, I can't say what type of music is this. Just this latinoamerican... Iberian peninsula music.

La forma en que la emisión de radio siesta ha influenciado en el gusto de Wojtek, está construyendo también una forma de clasificar y ordenar ciertos tipos de música que en otros contextos no compartirían un terreno común. Es interesante también que la llegada de estas músicas al campo musical polaco esté vinculada a la programación de la radio, la oferta especializada de las tiendas de música y algunas revistas especializadas. Siguiendo ese camino el fado, la música

“latinoamericana”, el nuevo flamenco comparten una misma categoría musical que las agrupa bajo la etiqueta de músicas relajantes<sup>48</sup>.

Si el gusto y el tipo de música que Wojtek consume y escucha se ha ido transformando en su trayectoria biográfica, algo similar ha pasado con los lugares musicales que frecuenta y el tipo de prácticas relacionados con estos. Si al inicio de su vida como estudiante comenzó a frecuentar los clubs para estudiantes, luego va descubriendo otros lugares y otras formas de disfrutar la música en compañía.

So yeah, at the beginning, there were only places to dance, and then to sit to have a beer, and they were kind of similar with the music taste, because at the beginning there was only rock and delicate metal, and maybe later on pop or dancing pop, but at the studies' time it was usually the same taste of music in all the places. I think later on when I was already... no, after studies I lived for two years in Olsztyn, and I think that places where I was choosing to go to dance, there was actually one place, there was playing rock music that was available to dance (laughs), and sometimes, but not that often, we were going to the place where there was typical dancing music. But of course there were different kinds of people out there, dressed nicely and closer to this, how to say, people wearing sports outfit to dance (laughs), and we didn't really feel like we belonged there. So... but then, when I came back to the Tri-City, I was choosing places with kind of similar music. When I was going to Contrast, a place at the beach where there were rather shanty concerts, with the sailors' song concerts, but there were also dancing evenings, and dancing evenings were also somehow connected closer to the rock band, to the disco. There were also disco nights, but focussing on 80s, 70s or 90s, so thematic parties. But the other places, as I remember, there was only one place where we were going for party, to dance, but also thematic, again, I remember there were 80s again, because those funny dancing songs, but there were also some Latin American dancing days, I don't remember which was it... some kind of samba, or... salsa, that's it.

Justo después de terminar sus estudios universitarios Wojtek se unió a un proyecto de investigación en Olsztyn, una pequeña ciudad que está en el Este de Polonia, ahí descubrió algunos lugares musicales en

---

<sup>48</sup> Esta forma de agrupar la música no es una práctica exclusiva del campo musical polaco, las llamadas músicas del mundo o “world music” suelen sacar de contextos músicas populares o étnicas de diferentes y pasarlas por un proceso de *reestetización*. Los impactos y complejidades de este tema han sido ampliamente abordados en trabajos de Bohlman (2002), Erlamnn (1993 y 1998), Guilbault (1993) y Nettl (1985).

los que él sentía que no pertenecía. Eran lugares en los que el baile era importante, pero el estilo de los habitantes del lugar a él no le hacía sentirse como parte de la multitud del lugar. Este detalle hace evidente los márgenes sociales que son relevantes en un lugar musical más allá de la música que se suele tocar en el lugar. A su regreso a Trójmiasto comenzó a frecuentar algunos lugares que programan música de los 80 en cuyo ambiente se sentía cómodo. Y también descubrió un lugar musical ubicado en la playa de Gdynia que ponía música Shanty y que más adelante se convirtió en un lugar que frecuentaba cotidianamente con sus colegas de la universidad. De esa manera Wojtek define dos senderos a los que se une dependiendo del humor y de la gente con la que sale, el primero pertenece a la opción de encontrar un lugar tranquilo, en el que se escuche un poco de rock y en dónde pueda sentarse a tomar una cerveza y charlar con amigos, la otra opción es buscar un lugar para bailar, entonces la música debería ser *Dance* de los 80s o cualquier tipo que lo mantenga con ganas de bailar.

If I'm going just to sit and talk and have a beer, again it's the same kind of new rock... yes, it's closer to the rock and good quality pop, and if I want to go to dance, we're choosing those popular 80s or 90s or... I don't know whether such a thing exists, good dancing music... I don't remember if we have something like this. Because I think there was some kind of missing thing between rock and direct disco or just disco. I think there was nothing in between. Bad quality pop, it's uhm... pop that is unfortunately... I don't know, maybe it's a kind of direct and clean connection, if it's something really popular, it's a bad quality. If it's not popular, it could mean that it could be anyways not worthy to know, or it's a good quality but since it's not into the mainstream of pop music, it's not popular. So direct connection, if it's not popular, it's not good quality pop.

Cuando intenta clasificar la música de los lugares a los que le gusta ir Wojtek parece tener dificultades para definir lo que él llama pop de buena o de mala calidad. No termina de quedar claro si lo que lo hace malo es que todo mundo lo escuche o que sea muy popular o si tiene que ver con otras características formales de la música en sí. Sea

cual sea su dificultad para definirlo, en la práctica es capaz de discriminar y señalar aquella canción que él considera que pertenece al pop de mala calidad.

Desde el poco interés por la música en la época en la que vivía en la casa de sus padres, al descubrimiento de lo social en la música en su época de estudiante universitario, a los inicios de su afición por las músicas relajantes podemos ver un proceso en el que han habido transformaciones. Ya antes ha hecho un gesto que hace evidente que su búsqueda musical hoy en día está relacionada al uso de Internet, cuando dijo “sólo tecleo Español, Smooth Jazz o fado” cuando está buscando música qué escuchar. Pero cuando intenta explicar cómo son sus prácticas musicales actuales, de qué forma y cuándo escucha música y cuáles son los canales a través de los que descubre música actualmente menciona sobre todo su red social, amigos que tienen gustos particulares, que le van presentando poco a poco diferentes grupos.

Habits to listen? If it's not at home, if it's not the radio, because usually I'm listening to the radio, if I'm listening to music, it means, if I'm in the mood to listen to music, I'm shutting down the radio, and putting this kind of delicate smooth music to get relaxed, and usually I'm doing something else in the same time, but not that really keeps me... makes me have any attention on, so reading newspaper, reading book, or kind of playing on computer or searching on internet, or just lying on the sofa outside with a piece of music... and learning processes, it's of course internet and friends... So first I get friends from my previous work, Maja gives me rather link to so-called alternative music, so alternative from the pop, and it depends what she's into, I'm getting the news about this music, so I remember it was alternative, she's very much into this Scandinavian alternative music, but also before it was so-called European, but not English or American, so it goes very alternative if it's not from America... Some alternative Polish music, which is actually hard to find, so that's one stream... and the other stream are my other friends, I was saying or asking them about the music, and this is the second... and the third is the radio and my chosen channels or particular programmes, when they're putting something I'm trying to find it on the internet, when I like it I'm trying to get some music of those artists. And what else... I think it only has three... so I'm not paying attention on TV,

on the regular radio or newspapers, family no, so yeah... friends who are into the music, foreign friends and radio chosen auditions. And maybe some references from the chosen newspapers.

Para Wojtek hay 2 principales canales para ir descubriendo nuevas músicas. El primero es su red social, en el que su amiga Maja comparte con él sus descubrimientos en la escena alternativa internacional y polaca. El país de origen de ésta es importante en la medida que él considera que música que provenga de Reino Unido y Estados Unidos no es tan alternativa como la de que proviene de países escandinavos. Esta lógica sigue teniendo relación con la forma en la que la emisión de radio Siesta presenta la música. Wojtek reconoce que hay un centro y periferias en el mercado musical mundial. En ese sentido reconoce que la música que proviene de las periferias para él tienen un valor añadido en la medida que se alejan del polo en el que ubica al pop de mala calidad. En esta forma de organizar la música, Wojtek reproduce la práctica que él menciona cuando explica cómo los jóvenes que conocen grupos que la mayoría son reconocidos por los demás del grupo como jóvenes populares. El otro canal de descubrimiento está relacionado con la radio y la prensa especializada que le va dando algunas pistas que le ayudan a guiar sus exploraciones en Internet par ir conformando sus propios hallazgos e ir incorporando nuevas música a su repertorio personal.

El mapa musical que va construyendo orienta también otras prácticas musicales por ejemplo la asistencia a conciertos tanto en su propia ciudad como en otras ciudades en las que se presentan los grupos o artistas que Wojtek sigue.

So the first concert that I went that was connected with fado, and it was some huge places, like, the first one was open air in Wrocław, there was a Mariza concert and Paco de Lucia, and then there was a concert in Warsaw, it was the biggest concert in Poland, so I was once there, once in the theatre, also huge... If I was going to the small concert, in Tri-City it was usually Ucho... so the place where they have rather broken metal

and sometimes ethno world music... hey, this is a good name... for this Iberian-American music I'm listening (laughs), world music. So the concert where you don't know how to call that music and it's close to ethnic music is either called world, or before it was called new stream, so like bossa nova... Okay, so it was about the spots, so it was Ucho... and for years to go to Kazik cult concert, the same places like the Juwenalia<sup>49</sup>, so the students' festivals, and in a pub called Kwadratowa, it's at the Polytechnic students' place, where Kazik was playing twice or three times, and I really wanted to go, but I can't push myself to do it. I don't know. Being lazy (laughs). Maybe it's hard to get the friend to go with, and alone it's not the same fun. Maybe not their kind of music that they [my friends] like. Because Kazik keeps on playing songs that is perceived as a student artist, so all the Polish students should listen or are listening to this kind of music by Kult and Kazik. And since they're not students anymore, they prefer to go to more fancy or rather alternative concerts.

El tránsito de Wojtek en los circuitos de conciertos revelan la emergencia de escenas musicales que van conformándose a través del tiempo desde la aparición de un programa de radio como *Siesta*, la aparición de prensa especializada y eventos musicales que terminan por crear un espacio de encuentro a personas que comparten un mismo gusto musical. De acuerdo al mapa que Wojtek nos ha dibujado podemos observar cómo él va migrando entre escenas y circuitos de conciertos. Sin embargo, también hace evidente cómo su gusto comienza estar desfasado del gusto de su grupo de amigos, quienes consideran que asistir a conciertos en lugares para estudiantes no es una práctica deseable. Y este control social va haciendo que Wojtek desista de asistir a algunos conciertos. Otro dato que me gustaría destacar es que a pesar de la poca diferencia de edad que hay entre él y sus amigos, y los estudiantes universitarios, ellos consideran que existe una clara división que separa sus mundos, prácticas musicales y lugares de socialización. Quizá sólo el Open'er Festival organizado anualmente a inicios de verano permite que estos mundos puedan encontrar algunos territorios comunes. Se trata de un festival de música

---

<sup>49</sup> Juwenalia es una festividad para estudiantes de educación superior que se celebra anualmente justo antes de las pruebas de verano.



que programa conciertos en 6 diferentes escenarios. Open'er Festival, patrocinado por la cervecera Heineken, es uno de los festivales de música más grande de Polonia que reúne cada año, desde el 2002, a jóvenes y no tanto de toda Polonia y de otros países que migran a Gdynia para pasar 3-4 días en un festival musical.

I went to Open'er twice... and the first time, well, it was that kind of concert or festival that I was into... At the beginning I thought it was cool and it was really for me, but I explore some new artists that I could like, and the next time I went, I made some studies and research on the artists, and I think I start to listen to some of them. I don't remember which one, like Muse was two years ago, and... I think there were more in the second time I went, there were more Polish band that I like. So I was very much into going to the first part, which was focussed on the Polish bands not that known, and later on were stars... Yeah, it's very alternative Polish scene, the new bands, I think local style were there... Dick 4 dick, there was also a band by a guy from newish Jazzy Band, Mazolewski, I think they have such a group... of course, Maria Peszek... what else was it... I think it was not Polish, but it was in that young middle between Polish and stars was also Cocorosie, not Polish, but also kind of alternative.

So I remember those, and stars were only Muse that I know, because I was never into British music, and this I like, because it was perfect for the concerts, strong beats, yeah, and it was giving the power to the concerts, even if you were tired after few hours of concert so it was something new. What else... and maybe also this hip-hop, I don't know what it's called, this Polish band called Abradab, they were pretty good at the concerts, and entertaining, and I don't know what else... Sometimes when I think about electronic and techno it's like... disco, I know it's not the same, but my imagination of the music, one stream that before was disco goes to the strong electronic, so techno and these kind of things, and the other stream goes to rock band, like alternative rock, smooth rock and so on. So there are two different kinds of music for me. Well, of course, and the so-called world music (both laugh). Hm... I don't feel pleasure listen to just the beats. I think I'm looking for more than just the beats. Of course also some lyrics, but... I don't know. I think it doesn't fit to my needs or expectations for music. But it was fun to listen to... what was it that we were listening at the last first day of the Open'er concert? Yeah, Chemical Brothers. It was fun. (laughs)

Este evento anual se ha convertido en una fuente de descubrimientos musicales para Wojtek, al mismo tiempo va modelando la forma en la que él organiza la música, pues los 6 escenarios del festival programan música de acuerdo a lo que Wojtek

llama *streams* o corrientes musicales. Las estrellas reconocidas se presentan en el *Main Stage* o escenario principal, después está *World Stage* o escenario mundial que es el favorito de Wojtek en el que se presentan grupos musicales del llamado World Music, en *Tent Stage* se presentan grupos importantes de la escena musical tanto polaca como internacional, pero que los organizadores consideran que no son aptos para el escenario principal, bien sea por el tipo de música o por la falta de audiencia. En el *Beat Stage* suelen hacer sus performance los DJ de distintas vertientes de la música electrónica. En *Young Talents* se programan a nuevas bandas y artistas que están comenzando a tener un cierto éxito y por último en *Alter Space* se presentan espectáculos musicales de lo que Wojtek llama la escena alternativa, principalmente polaca. Lo que es interesante subrayar son las prácticas que supone para Wojtek asistir a este festival, si bien el primer año fue un primer acercamiento con muchas escenas musicales y grupos que no le eran familiares, parece que Wojtek ha reconocido al festival como una referencia a partir de la cual organizar sus propias experiencias musicales. Así la segunda vez que fue al festival se preparó haciendo una investigación sobre los grupos que aparecían en el cartel, para poder así, organizar su itinerario dentro del festival. Entonces la influencia que este festival tiene en el gusto musical de Wojtek tienen dos partes, las investigaciones y audiciones previas de los artistas del cartel y posterior al festival, la escucha de grupos que quizá no había elegido antes, pero que ha escuchado en el festival. En el relato de Wojtek también podemos observar la importancia que puede tener un festival como este para potenciar o disparar la carrera musical de algunas bandas, que serán jóvenes talentos la primera vez que se presentan, y luego hay muchas probabilidades de que la próxima vez que se les vuelva a ver en concierto sean ya “estrellas”. Wojtek termina su relato explicando la poca conexión que él tiene con la música

electrónica, pero que a pesar de eso disfrutó mucho del concierto de Chemical Brothers, un duo de músicos electrónicos y DJs que cerraron el programa del 3 día en el Main Stage. En ese sentido, a partir de la memoria del concierto de Chemical Brothers, ese momento y esa música ha pasado a formar parte de su repertorio musical. De ese hilo musical que acompaña sus memorias, sus momentos y sus recuerdos.

La Historia de Vida Musical de Wojtek está organizada por varios *streams*, o corrientes musicales como él mismo las llama, desde las que organiza su propio mapa musical en el que va ubicando lugares, personas y formas de disfrutar la música. Para Wojtek la música es un poderoso fluido que le permite crear momentos de introspección, de ensueño, pero en ningún caso sus prácticas musicales dejan de estar profundamente ancladas en el contexto social. A través de la música entabla relaciones personales con otros y toma consciencia de las fronteras palpables que se van construyendo desde prácticas musicales concretas y que sirven para pensar su propia ubicación en el espacio social que comparte con otras corrientes y formas de entender el mundo.



#### **4.6- HVM de Michal**

*«...and then we collected some money to buy a real microphone... that was a real change, but there was a time when you can say, we really started recording real hip-hop»*

Entré en contacto con Michal a través de una red social para viajeros. Esta plataforma de Internet es muy útil para conocer personas mientras viajas y poder compartir momentos con personas que viven en la ciudad que visitas, podrías incluso hospedarte en casa de alguna de las personas de la red social. Él era un miembro reciente de la red social y yo hacía poco había llegado a Polonia, en su perfil decía que le gustaba mucho la música y me decidí a escribirle y proponerle hacer una entrevista. Nos encontramos un par de veces para “trabajar” y algunas veces más para salir por Gdansk e ir a conciertos. Michal tiene 23 años nació y se crió en Gdansk, es el segundo hijo de una pareja de profesionales liberales. Actualmente es estudiante de Arquitectura en la Universidad Politécnica de Gdansk. Su interés por la música lo ha llevado a experimentar también en la creación musical y explorar varios

estilos musicales. El hecho de que Michal forme parte de la red social en la que lo contacté confirma su interés por los viajes y las aventuras. Ha estado ya varias veces en el extranjero y sus experiencias en Londres han sido altamente inspiradoras para muchos aspectos de su vida. De hecho es a través de las experiencias de Michal en Londres que él descubre un movimiento de reapropiación musical que comenzaba a tener un cierto eco en la escena musical polaca y del que trataremos al final de su historia de vida musical.

Los primeros recuerdos musicales de Michal están marcados por la música Dance alemana de los 90. Se podría decir que se trata de la influencia de la música *mainstream* que provenía del vecino país que en los 90 vio en el país vecino recientemente abierto a nuevos intercambios y flujos comerciales y culturales.

The first memories that I have were about disco music, I guess... like um... wow, I don't remember the bands... this is really pop and dance, I was six years old when I started to recognise music. That was like... wow... yeah, I remember the band. It was Fun Factory, Mr. President, what else... I guess there was a lot of it. Lots of others. Oh, and then, Spice Girls came out (laughs), this was the music of my school... Mostly we have, it was like among our friends, somebody bought a cassette, really it was some pirate copy on the market place (laughs), and then everyone was copying it. And then I had like two or three original cassettes, of course everyone wanted to copy it from me and interchanging music like that. And that's pretty much it. Everyone listening to it mostly at home and during the breaks at school, so we brought our own... what is it called, *magnetophone*?

Michal explica cómo sus amigos y él van generando un sistema de intercambio de cintas. También nos deja saber que existe un mercado pirata de música y que él y sus amigos de alguna forma contribuyen a la distribución de la música. Así las colecciones de música de Michal y su grupo se iba construyendo de acuerdo a las compras que uno u otro de los miembros del grupo. Tener cintas originales era un lujo, que te daba estatus en el grupo. También nos deja observar cómo aparecen

dos tipos de escucha, una en el ámbito privado, en casa y la otra que se comparte con los compañeros de escuela durante los recesos.

Yeah I have, I have my older brother, he was always into rock music. I don't remember, probably he was listening to some other things, but it was very little or something, but I don't remember anything, just that he was listening to Metallica and that's it. He's four years older, that's not much older... Yeah. They [my parents] were also listening to some rock and metal, but all the old stuff. Like Led Zeppelin and so on. That's it.

Las primeras influencias musicales en el ámbito familiar son sobre todo roqueras. Su hermano mayor seguía sobre todo a Metallica y recuerda que sus padres escuchaban rock, pero rock 'viejo', como Led Zeppelin. Creo que es importante señalar que el ámbito cultural en el que se cría Michal le permite un acceso a productos musicales y podemos ver que además en su familia existe también un interés y unas prácticas musicales que no son muy distintas de las que él va desarrollando. Es decir, se socializa en un entorno familiar en el que la música tiene un lugar importante y que las aficiones y prácticas musicales de padres y hermano mayor se convierte en un referente, aún si en un principio el desarrolla un gusto distinto.

That was the sixth grade, and in sixth grade I was... 12 years old. Yeah, that's the time when I started to listen to hip-hop. When the first Polish hip-hop albums came out, and we were pretty into it, so... Yeah yeah, but that was... then I focussed on hip-hop. One hundred percent (laughs). It was about... two years later, maybe, when I got more and more hip-hop-educated, or how you'd call it, and I guess it's typical that when you listen to somebody that you're really impressed by his achievement, so you want to be like him. You try to make your own music, and, well, I guess hip-hop is music which is really easy to start with. You know, because you don't need any equipment, you don't need any instruments, all you need is just a microphone, you can even record using a typical speaker... and a lot of ideas of how to make it without any money, you know. And music... you don't need any special music, you just need some music backgrounds of the beats and that's it... basic ways when you want to start. So, it's really easy for us to just... to just listening and making our own stuff.

La primera pasión musical que Michal desarrolló fue por el hip-hop. Dice que fue cuando él tenía 12 años que la escena de hip-hop

polaca comenzaba a estar en su auge. Muchos grupos polacos comenzaron a conformar la escena polaca de este género musical. Se puede entender que su pasión era tal que durante un tiempo no escuchaba nada más que hip-hop. Su pasión lo llevaba a investigar y saber más de los cantantes y grupos que seguía y así admirar no sólo su calidad musical, sino también la trayectoria personal de los cantantes y grupos que contaban historias de cómo habían superado grandes retos en su vida. Esta imagen heroica que había conformado de sus ídolos se convirtió en una fuente de inspiración que lo llevó a hacer sus primeras canciones de hip-hop. Su pasión musical por el hip-hop, compartida entre su grupo de amigos, los llevó a comenzar a crear piezas musicales en este género. Michal explica que esto fue posible, no sólo porque a todos les gustara mucho el estilo musical, sino también al hecho de que crear música en este estilo era relativamente fácil y era accesible para ellos. Lo que necesitaban era trabajar en las letras y ensayarlas, luego podían grabar sus canciones de forma bastante fácil a través de los pocos medios técnicos con los que contaban: un micrófono, un par de altavoces y un aparato para registrar sus creaciones.

Wow... I don't have the recording, our first recording, so... (laughs) In the beginning, it was like "Nobody understands us" and such stuff, like you know, typical for teenagers... yeah, I think that's pretty much it. And then we started to record about... what was it... Well, mostly typical hip-hop stuff, we represent our city, we're very hip-hop and (laughs) and some silly things. That was at very beginning, and then it really changed, so... yeah... Yeah, we totally changed our themes again, actually it changed a few times, so... we were always trying to look for new ways, don't copy the same stuff all the time. So the topics were changing all the time.

Este fue el inicio de una trayectoria en la que Michal y su grupo de amigos comenzaron a experimentar con la creación musical, con diferentes formas de expresar e ir encontrando su propio estilo de hacerlo. Las temáticas fueron cambiando también, desde expresar la incompreensión en la que se sentían por parte del mundo adulto, hasta



hablar de su propia ciudad, muy al estilo del hip-hop. Michal explica que en algún momento iniciaron una exploración de nuevos temas que abordar para mantener siempre la originalidad y no copiar. Existe en estas primeras prácticas musicales de creación una búsqueda por la originalidad y de alguna forma de autenticidad de su propuesta musical.

Well, special moments were... well, the group, it changes. I mean, people were moody, some people coming into it, some were quitting... Because when we begin, there were two of us, me and my friend Jacob, we knew each other from primary school... and we started to record first things, with some ridiculous equipment (laughs)... and... when we got to the high school, we created a real band. So there were five of us. And one of them was just the guy who created music. He was a composer, right? I met him during some workshop in Hungary, totally random... and it turned out that he was a great keyboard player, and he is also interested in hip-hop, so, we decided to create some real stuff, and then we collected some money to buy a real microphone... that was a real change, but there was a time when you can say, we really started recording real hip-hop. That time we created some... own nice recordings. And we published them in Internet, so it was a real start... what else... [We were singing] in Polish. I recorded once one in English, actually. I don't know, I didn't give it to anyone who's English just to check it out, I was just creating the text, and when this is not your primary language, it is very, very difficult to create real good stuff, but... what other moments...

Las aventuras con el hip-hop comenzaron poco a poco, primero se organizó con Jacob, su mejor amigo, y comenzaron a hacer sus primeras grabaciones. Luego Michal siguió formándose y adquiriendo habilidades en la interpretación y creación musical. Durante un taller al que asiste en Hungría conoce a otro chico a quien invita a formar parte del colectivo de hip-hop. Este chico colabora en el colectivo con la composición musical. Poco a poco van organizándose y de forma colectiva van adquiriendo el resto de equipo técnico que necesitan para seguir produciendo su música. Esta organización colectiva y proceso de creación culmina con la publicación de su música a través de las plataformas disponibles en Internet. La difusión de su música marca el momento en que todo este esfuerzo como aficionados comienza a tener

un peso de 'realidad'. Él considera que con la difusión de sus trabajos comienza una etapa en la que se comienza a reconocer su trabajo y ellos ocupan un lugar en la escena local de hip-hop. Sus canciones siempre fueron creadas en polaco, aunque hicieron algún intento de usar el inglés, pero Michal entendió las limitaciones creativas que eso suponía, así que siguió haciendo canciones en polaco.

It changed, yeah... I guess that's important... It changed, because we became famous on the local ground here in Gdansk and region... so, just after we recorded our first album, we made about... 200 copies, and started to give it to people, most recordings like that as illegal recordings, as we call it... were easy to get in skate shops. I'm not sure how it's now, but there are like three or four skate shops in Gdansk, and they all, people who are running the skate shops, are also running the hip-hop concerts and this kind of stuff. We left them our music, and they called us, don't we wanna have any concerts or something like that, and then we started our career, you know, this has been fate. After a few concerts, we all recognised both in the culture, I mean... by face. You're just walking in the street and some people, I see they recognise me from the concerts... you know, I was young, maybe 14 or 15, it was really mixed in your head, when you have this kind of experience. And then... also some money came from it, you know, people started to argue about a lot of things in our squad... And another thing, we divided the two groups in our squad, because we just have different visions about our future in music. And me and my friend Jacob, we really wanted to go more into arts, not like music which is a show for people... we weren't very enthusiastic of having bigger and bigger concerts... just, you know, becoming more famous. We just wanted to stay more underground, just to record music, to more focus on it. Because we found out that after our second album... it was really influenced by the fame, you know. I said... you know, this is not the same like the first record, it's without the fashion, without this honesty, I guess.

Ocupar un lugar en la escena local fue algo que lograron a través de un proceso en el que entraron en juego varios agentes que conforman la escena de hip-hop local en Gdansk. Observar este proceso desvela cuáles son los nodos y mecánicas que conforman la escena musical en cuestión y en esa medida contribuyen en la construcción del espacio social juvenil. A partir de la grabación de sus canciones y su difusión en Internet viene la creación de un álbum. Ellos se dan a la tarea de crear 200 copias que se distribuyen en la red informal de

seguidores del hip-hop local. Uno de los lugares importantes en la distribución de música hip-hop local es una tienda de *skate*. En esta tienda de *skate* los jóvenes pueden ir a buscar diferentes tipos de productos que conforman un estilo de vida en el que la música es uno de los elementos, pero no el único. Los propietarios de la tienda también son organizadores de conciertos en la escena de hip-hop local. Se puede suponer que desde la posición que ocupan en esta tienda que es reconocida como un lugar para encontrar música, ellos tienen un buen termómetro que les ayuda a decidir con qué grupos contactar para organizar pequeños conciertos. Es decir, saben que organizar un concierto con tal o cual grupo tendrá más posibilidades de éxito en la medida que ellos pueden reconocer la popularidad de los grupos locales. A través de la experiencia de Michal, en esto que él llamó su carrera musical, se puede desvelar toda una lógica económica que como hemos visto juega un papel importante en la creación de escena musical, distribuyendo música, generando lugares de encuentro para personas con gustos similares y organizando eventos musicales en los que se pueden escenificar estos gustos musicales. Estas últimas contribuyen de una manera muy importante a crear la idea de identidad y a ir definiendo las prácticas concretas que la definen.

Al interior de la agrupación de Michal comienzan a haber divergencias a la hora de pensar el lugar que ocupa la creación musical y la posibilidad de rentabilizar económicamente su “fama”. Tanto él como sus compañeros comienzan a experimentar un reconocimiento social y popularidad. Son reconocidos en la calle como “estrellas” por gente que ha asistido a sus conciertos. Es así que poco a poco se va gestando la división del grupo después de la salida del segundo álbum en el que algunas letras abordan nuevos temas, pero en el que también comienza a haber, según explica Michal, algunas canciones

autoreferenciales en las que se pone en evidencia el cambio de rumbo de la agrupación. Michal lo explica diciendo que es como un dilema entre dos caminos: el camino de hacer un show para la gente y por lo tanto ser un entretenimiento y el camino de enfocarse más en la música y la creación y exploración artística. El tiene claro que el segundo camino es el que le interesa, hay por su parte una pretensión para seguir como una banda *underground*, que no corrompa sus principios y deje de ser auténtica. Por lo tanto para él en el momento que la banda abandonó la música como eje central dejó de ser una agrupación que lo motivara. Y por lo tanto continuó trabajando con su amigo Jacob explorando posibilidades y formas poéticas en las letras de las canciones hasta que Jacob se marchó a Inglaterra.

No, no, probably topics were more... mature, but... there were tracks where we were really admiring ourselves, you know. So it wasn't the best thing, I guess. When we divided, I started recording with Jacob, we were really making some things, the greatest songs, the most... let me find the words to describe it... the best text, really, we spent hours on every word, almost... it was a great, what was it... word-playing. There were a lot of faults in the text, but we were focussed on creating such a great combination of words, which were really attractive, even if you don't understand what we were saying about, you know... Then we moved to England (laughs), I stopped recording. Actually he was first there, because he quit studies earlier, he moved there, so I moved to England, almost for a year... we were recording some stuff there, but not much. Well now he's... he really became professional, I guess. You know, I changed priorities, so I quit.

Cuando Michal reflexiona sobre lo que sucedió con el grupo y de qué manera cambió el rumbo de su vida su estancia en Reino Unido, encuentra que hubo un momento en el que tuvo que hacer una decisión sobre si continuar en el camino de la música, sobre todo del hip-hop, o explorar otros senderos vitales. En Reino Unido, Michal se enfrenta a la experiencia del trabajador inmigrante, está ahí con su amigo, pero ambos trabajan en empleos poco calificados y su estilo de vida cambia de manera drástica. Tienen poco tiempo para crear música, prácticamente no graban nada durante el tiempo de su estancia. El

tiempo del que disponían como en su vida de estudiantes para el ocio y el consumo cultural en general se ve seriamente reducido.

Michal cree que un adolescente de 14 años en Gdansk hoy no podría lograr ocupar un lugar similar en la escena musical del hip-hop al que él y su grupo lograron tener. Cuando analiza la estructura de la escena de hip-hop actual, encuentra que la lógica que la articula es muy distinta y que hay una saturación que no existía cuando ellos hicieron su incursión.

I hope they were [connected to our music] (both laugh), because that's one of the things hip-hop is about, right. So... all the people parties are where nice people are open... I know it's not like that anymore, but I remember a lot of people, especially girls, came to us and wanted to say that they admire what we do, that they really like our albums... all that stuff. But I'm not sure if it's typical for all the kinds of music, when you're recording, it's like... you know... Well, I really (noise), just because all the people were coming and saying "You're doing a good thing"... So, well then, everything changed. Music industry started to promote all weird hip-hop rappers in Poland, everything was gone then. I guess the whole culture was killed by industry. And that happens with all other music that first was underground, and then when became really popular, it changes into pop-music and then it disappears. The same with punk-rock, you know... even heavy metal, a few years ago, the same thing happening all the time. Yeah yeah, I think yes... There was a... it was a subculture, then, there were all of those underground squads, everyone was looking for new stuff, well, hip-hop wasn't common, right? And of course after a few years, it was even easier to get a contract and record an album, but... when I had this opportunity, I just thought that I don't want to, because the whole industry retails the culture... And of course I wanted to go studying, and imagine that if I just go and find a contract, I will not.

Michal piensa que la aparición del brazo de la industria de la música ha traído importantes consecuencias en las prácticas musicales que él asociaba con la música hip-hop. Cuando la industria vio un nicho de oportunidad en los grupos de hip-hop *underground*, comenzó a promover un tipo 'raro' de hip-hop, como lo llama Michal, y esto impacta en el mapa de la escena de este género musical. La industria, con su elección de qué tipo de hip-hop promueve, desplaza otras

formas musicales del hip-hop e incluso maneras diversas de entender esta música. Se establece como un importante polo que norma y organiza la escena del hip-hop. Este proceso que norma y vehicula un tipo de hip-hop y una experiencia y estilo de vida asociado a ella, según Michal, va destruyendo y terminando con el espacio y vitalidad que tenían las agrupaciones *underground* de hip-hop de Gdansk. En la experiencia de Michal, la industria musical es el principal responsable de la desaparición de la subcultura que se gestaba en los márgenes de los otros senderos musicales que tienen una presencia e historia más arraigada en Gdansk. El hip-hop no era común cuando Michal y su *squad* comienzan a crear música y moverse en la naciente escena musical del género, pero la industria musical cuando se interesa en el hip-hop lo hace común, lo convierte en música pop y es entonces cuando, según Michal, la cultura que se crea desde la base alrededor de esta música se queda sin su lugar.

En cuanto a los lugares musicales que él frecuenta y las formas en las que se van transformando sus prácticas musicales al largo de su trayectoria biográfica Michal explica como han ido cambiando los intereses que lo hacían reunirse con otros.

Mostly the parties were somewhere outside, like to go in parks, to smoke some cigarettes, like when we're 13 or 14 years old, drinking some alcohol... but first parties like in clubs, well, I think it was much easier that days than now, because nowadays when you want to go to some club, you have to be 18. It wasn't like that when I was 14 or 15, and... well, I don't know if any... if I have any special images about first parties... but I guess it was a beer or something even stronger, and a cigarette, and that was somehow, you know, "adult". It changed rapidly later, but it was the first impression, you know, you want to be adult and being an adult means you can drink and smoke and... other stuff. Yeah, I meant other stuff, like... weed or something, you know...

En el tránsito de Michal por distintas formas de ocio se puede traducir como un paulatino ingreso a un espacio social en el que prácticas de sociabilidad corresponden a lo que él llama la vida adulta.

Entonces estas prácticas focales y consumos ayudan a conformar una identidad que deja atrás la niñez. Es a través del acceso a éstas prácticas que se va dibujando la nueva frontera identitaria en la que los niños están excluidos.

A través del paso de Michal por distintos lugares musicales con su banda de hip-hop y sin ella se perfila un mapa de lugares y prácticas musicales que sitúan distintas formas de experimentar la música y cuadrantes sociales, cómo hemos ido viendo a lo largo de su historia.

There was only one [place], you know, concert outside, like in the real concert place prepared for it, you know, but mostly clubs. I had a concert in Kaponiera, I had three or four of these concerts there, and now their club doesn't exist anymore, and Nonstop in Sopot... it also isn't there anymore (laughs), everything's changed now... oh, Parlament is still there... But it changed... Yeah, of course (laughs)... Yeah, I had a couple of concerts in Parlament which... a real hip-hop club... what else... oh, some other clubs that I don't even remember, because they were like not in Gdansk... So Gdynia, Wejherowo... I don't know... some other place... I guess they look... they looked the same way, you know, the same hip-hop music clothes... I wasn't focussed so much on the people when I was playing concert, there was, so... on the performance, and of course some... well, I guess almost all of the concerts were somehow stressing when you go there... especially the first two... I remember that those two concerts I was getting drunk before that, just to you know... Yeah, right. And then I stopped doing it, because it's really changing the performance. It looks like everyone is drunk, that's how the parties look like...

En este breve mapa de lugares vinculados a la escena del hip-hop en Gdansk podemos destacar dos elementos, el primero es la evidente transformación de la escena del hip-hop. Michal hace referencia a esta transformación cuando habla de la forma en la que las industrias musicales comienzan a promover un sólo tipo de hip-hop, lo que está claro es que la mayoría de los lugares en los que él hizo conciertos con su banda ya no existen. Y el único que sigue ahí, ya no es la clase de lugar que era antes. Lo que demuestra que el sendero musical del hip-hop al que pertenecía Michal efectivamente dejó de tener espacio y lugar en la escena musical de Gdansk. El otro elemento que me parece

importante resaltar es la importancia que tenía la escena de la que habla Michal pues el circuito de conciertos se extendía fuera de los límites de Trójmiasto llegando a poblaciones periféricas bastante alejadas. Michal menciona que su banda hizo conciertos en Wejherowo que está 52 km. del centro de Gdansk y eso quiere decir que el público que seguía el hip-hop local era grande y estaba repartida por toda la geografía de la región. No necesariamente sólo en los centros simbólicos de poder.

Los últimos descubrimientos musicales de Michal están relacionados a su nuevo rol como estudiante universitario, pero la estancia en Reino Unido a pesar de haber sido una experiencia pobre en cuando a actividades culturales y a la construcción de redes sociales se refiere, también ha tenido un importante rol en la forma en la que se ha ampliado su forma de experimentar y vivir la música.

Well, actually the time in UK was divided to two main activities: one was working, it took like half a day, and the other was that we were sitting inside our house doing something. So I really, you know, I didn't really discover new things, I was really focussed on the people who were with me there, we were making many contact with other... we didn't do any sightseeing or anything... I have been three times in London, I haven't even seen the Big Ben, you know (laughs). So... it was a dark age (laughs). Poles yeah, but not other people. We were really like a closed circle. Well we were making some kinds of this stuff, you know... and there were some other people who were like us, and of course, it was possible to hear that we're immigrants, just... immigrants who are, you know, some aliens recording things about how it's all working... something like that. It was mostly music, typical hip-hop about, I don't know... anger or something...

A pesar de este panorama que da la sensación de haber estado encerrado en una pequeña comunidad y actividades que no le permitían explorar su entorno, Michal logra crear un poco de música, decidir que su siguiente paso es volver a Gdansk para integrarse en la carrera de arquitectura y dejar de lado la creación musical. A pesar de dejar atrás su etapa como productor de música, sigue interesado en la música. Y



uno de sus descubrimientos en Reino Unido es la creciente escena de música funk. En Inglaterra se encuentra con un movimiento que recupera viejas grabaciones de funk y comienza a construir una escena musical de amantes del funk. Así se reeditan discos, se abren lugares musicales especializados en funk o se dedican noches temáticas a este género musical. En Inglaterra Michal conoce a otro polaco, que igual que él está trabajando y viaja continuamente de regreso a Polonia. Se llama Pawel, y él también es seguidor de esta escena funky. Michal se entera de cómo Pawel y un grupo de amigos suyos que siguen en Polonia comienzan con un proyecto musical cuyo objetivo es recuperar la música funk polaca que se hizo en los años 60 y 70. Así recuperan discos de colecciones privadas, en mercados de segunda mano y logran convencer a una firma de discos para que produzca y edite una compilación de estos títulos que habían quedado en el olvido. Generando así una creciente nueva escena en Polonia. Michal recuerda que Pawel y su colectivo en poco tiempo logran poner en las tiendas de discos 3 volúmenes que compilan lo mejor del funk polaco. La última vez que me encuentro con Michal, una semana antes de marchar de Gdansk y volver a Barcelona, fue en la tienda de discos, libros y películas llamada Empik<sup>50</sup> y después de tomarnos un café acompañé a Michal en la compra del LP en vinil que el colectivo de Pawel, *The Soul Service*, ha editado para el primer volumen de lo mejor del funk polaco.

---

<sup>50</sup> Empik es el nombre de una tienda de libros y media (video-juegos, DVDs, CDs). La cadena comenzó a operar en la época comunista bajo el nombre KMPIK: *Klub Międzynarodowej Prasy i Książki*, cuya traducción es Club Internacional del libro y la prensa. Con el cambio de régimen en 1919 transformó su nombre a Empik y ahora es la cadena de tiendas de libros y multimedia más importante de Polonia. ([www.empik.com](http://www.empik.com))

# Outro



## Conclusiones

Estudiar las prácticas musicales de jóvenes se convirtió en una suerte de punto de anclaje para poder indagar los procesos a través de los que los jóvenes dotan de sentido y construyen el entorno de realidad social que habitan. Supongo, que habría que decir que es una pretensión profundamente antropológica que se pregunta por las lógicas de generación y transformación de la cultura. Este último apartado tiene como objetivo subrayar la importancia de varios elementos que son fundamentales en la propuesta que defiende esta tesis.

Pensar la música como cultura ha sido la apuesta de esta tesis. Y de esta manera hemos entendido la música como el conjunto de prácticas relacionadas con la creación, consumo, disfrute y simbolización de ésta. Nos acercamos al estudio de prácticas musicales ya que integran diferentes niveles de la realidad social que cruzan todas por el cuerpo. Así, la gestión del cuerpo propio y ajeno ayuda a ordenar

el espacio social dibujando fronteras, cercanías y distancias. Estudiando las prácticas musicales hemos podido acceder a estrategias cotidianas de la construcción de yo, pero también a la invención de formas de estar juntos. También hemos logrado revelar como desde las prácticas musicales los individuos son capaces de organizar el tiempo y el espacio, significando y relacionándose con su entorno.

El escenario principal de este trabajo ha sido la ciudad contemporánea y hemos encontrado un camino para pensar a individuos y colectivos como agentes activos en la significación y apropiación de bienes culturales de la llamada cultura global. Demostrando plenamente la capacidad de agencia y creatividad de que hacen uso para armar desde una perspectiva propia mapas fluidos en un aparente caos creado por la saturación de bienes culturales e información. Ha sido de especial utilidad pensar las prácticas musicales a través del concepto de “desterritorialización de la producción”, que hemos tomado de Néstor García Canclini (1991), junto a su concepto complementario de “reterritorialización”, dónde el campo de la locación, el campo proxémico, campo de la relación con los espacios por parte de los actores sociales, se reterritorializa, se resignifica, cambiando este mapa cognitivo del que hablan, por ejemplo, Anderson (1983) y Jameson (1991). La idea de reterritorialización es importante para entender cómo se reconstruye el mapa cognitivo, sobre todo cuando se habla de la población migrante, de la población que sale, que efectivamente rompe con sus referentes espaciales, aunque esto habría que entrecomillarlo, porque lo que se ha demostrado en esta tesis es que más que romperse, en realidad se generan nuevas redes y también mapas cognitivos más amplios que incluyen la dimensión de flujo. Un flujo de interacción, de intercambio cultural entre los sitios de origen y las nuevas formas de integrar la propia herencia cultural en los espacios

que ellos van a construir. Y en ese sentido no es una experiencia exclusiva de las personas que han emprendido proyectos migratorios, sino de todas las personas con las que éstas comparten el espacio social. En suma, diría que la reterritorialización es un proceso que está al centro de la negociación, de la táctica cotidiana que cualquier persona emprende a la hora de significar y organizar cualquier producto cultural.

Además de este foco en la ciudad contemporánea y los procesos individuales y colectivos de significación, otro punto de anclaje ha sido el gusto musical, que nos ha permitido aportar comprensión y triangular los procesos de mediación entre las diferentes instancias sociales en las que se crean estrategias cotidianas para su conformación. Hemos entendido que debíamos poner en el centro del análisis *qué clase de cosas hacen y qué clase de discursos crean las personas en relación a la música*. Y de esa manera hemos estudiado al gusto musical como un proceso y no como un objeto. Lo presentamos en esta tesis desde sus vinculaciones a través de las biografías desde una aproximación en la que el “gusto constituye una práctica corporal, colectiva e instrumentada” (Hennion, 2010:26).

Hemos trabajado con prácticas juveniles —no necesariamente con jóvenes como hemos explicado antes— en tanto que pretendíamos aproximarnos al proceso a través del cual cada generación de jóvenes socializan y transforman el espacio social que les es heredado. Hemos encontrado datos empíricos que nos orientan sobre cuáles son los mecanismos que utilizan y cuáles son las fuerzas sociales e institucionales con las que tienen que negociar en la definición de su espacio social. Podemos reconocer algunos indicios de este proceso a través de las transformaciones de los mapas musicales y de las mutaciones en las trayectorias vitales. Para interpretar y analizar estos

datos empíricos hemos seguido la propuesta de Urteaga (2011) en la que se cuestiona la incidencia del mundo de lo social en la macroestructura desde la combinación de dos perspectivas, desde un punto más normativo y reproduccionista (Goffman,1991), y desde el imaginario y el cambio cultural (Maffesoli,1990). En ese sentido Urteaga sostiene que entre los polos fluctúan los comportamientos, conductas o prácticas interactivas, espaciales y culturales, de una diversidad de jóvenes de carne y hueso que están participando activamente en la construcción de sus culturas y de la cultura (2011:163). Y por lo tanto cabe pensar desde esa perspectiva las prácticas musicales, la construcción del gusto musical y del espacio social asociado a la música.

Esta tesis defiende una visión de la cultura como un proceso continuo, siempre en movimiento y transformación, en el que la participación individual y colectiva son fundamentales. Es posible que esta afirmación pueda ser vista entre científicos sociales como una afirmación obvia, pero a través del desarrollo de esta investigación hemos ido encontrando discursos en los que se puede ver arraigada la imagen de una cultura cristalizada cuyas mutaciones son vistas como corruptoras de su 'pureza'. En ese sentido esta tesis pretende demostrar que también la posición de un conservacionista es y debe ser entendida como un proceso de creación y transformación de la cultura.

En lo que respecta a la etnografía en esta tesis hicimos dos apuestas para irnos aproximando al espacio social juvenil desde lo imaginario colectivo y luego a través de las trayectorias biográficas para así poder analizar las prácticas concretas desde dónde se construye ese espacio vivido y experimentado. Y se integró una etnografía que cumplió con los objetivos de investigación de esta tesis en tanto que logró

conformarse a partir de un conjunto de prácticas de investigación cualitativa.

“[L]’etnografia, com a pràctica d’anàlisi de la realitat basada en una interacció intensa i continuada amb el grup que estudiem, es realitza en l’àmbit microsocial, és a dir, allà on es processen de manera dinàmica, i moltes vegades contradictòria, un conjunt de pràctiques socials i de percepcions culturals que poden formar part tant de la reproducció —per un cantó— com de la impugnació —per un altre— de les estructures socials dominants i les percepcions socioculturals hegemòniques, posant-les en contínua tensió.” (Romaní, 2012 :269)

Así es como en esta etnografía nos hemos aproximado a las prácticas musicales desde estos dos caminos. En el primero de ellos, los mapas musicales, encontramos algunos senderos musicales que se entrecruzan, dialogan y se disputan la significación de lugares, músicas y estilos de habitar la ciudad. En el mapa de Barcelona la mirada es más caleidoscópica y se construye a partir de discursos de varios jóvenes de diversas edades, estilos de vida, género, clase social, origen y orientación sexual. El resultado es una interesante cartografía de prácticas, lugares y significados que conforman el territorio que comparten. El mapa de Trójmiasto construido principalmente desde la perspectiva de los jóvenes universitarios y sobre las prácticas musicales de éstos mismos en el territorio urbano compuesto por Gdansk, Sopot y Gdynia logra una cartografía en la que se pueden ubicar tres senderos musicales principales. Una serie de descripciones personales sobre los lugares que cada uno de los jóvenes ubica en el mapa sirven para entender las variables que articulan la distancia o proximidad que experimentan con respecto de los lugares, las prácticas musicales y de la multitud que suele habitarlos. Es igualmente ilustrador todo aquello que no aparece en el mapa, o bien lo hace en los márgenes, el imaginario que existe entre los jóvenes universitarios sobre los lugares peligrosos y la clase de personas que los habitan resultan contundentes



a la hora de pensar las distancias sociales incorporadas que sirven como punto de partida para las relaciones sociales.

Las Historias de Vida Musical, por otro lado, son el resultado de construir una etnografía desde la biografía:

“Amb la biografia som davant d’aquella possibilitat de copsar la història social a través de la vida d’una persona, de desenvolupar en un cas concret la intersecció entre biografia i història que Mills (1987) considerava el moll de l’os de la ciència social, ja que en el desenvolupament de la història de la vida d’una persona podem anar coneixent les xarxes socials en les quals ha participat amb les seves diferents relacions personals, els llocs que ha anat ocupant en l’estructura social, les seves percepcions en relació amb el sistema de valors..., en definitiva, podem veure en tota la seva complexitat i vivesa quin ha estat el món d’aquesta persona, interpretat per ella mateixa davant els requeriments d’una altra persona que és qui mena la recerca.” (Romaní, 2012:273)

Lo que en el caso de esta tesis permitió analizar el proceso de socialización de los individuos, de cómo van construyendo su relación con la música. En ellas podemos observar cuál es la herencia que reciben y de qué forma van construyendo su propia forma de relacionarse con la música. Hemos encontrado las ligas que se van tejiendo desde las prácticas musicales en el ejercicio simbólico de la construcción del yo y las formas de identificarse con otros, en ocasiones usada para pertenecer al grupo del entorno, otras para distanciarse de él. También se pueden observar prácticas de producción musical, entendidas como un proceso circular en el que los jóvenes son consumidores y creadores de música, y a través de ambas prácticas dotan de profundidad simbólica a la música. A través de las HVM logramos interpretar y analizar un fenómeno que tiene varias dimensiones y que depende del tiempo y el lugar en el que se pone en marcha. Al mismo tiempo nos ha permitido aproximarnos a distintas formas de concebir y experimentar la juventud. Y hemos observado de qué forma los cambios sociales van siendo incorporados por los jóvenes. Creo que lo que es muy importante subrayar es que desde

estas HVM hemos demostrado la capacidad de agencia y activa disposición por parte de los jóvenes por la creación y significación de la música, y por lo tanto de la realidad social en la que viven.

Este recorrido temático y metodológico, además, ha abierto también nuevas preguntas y senderos no sólo de investigación sino de la misma concepción de la práctica antropológica. Haber llevado a cabo esta tesis responde a las ganas de continuar en un sendero de investigación que comenzó en el momento que di mis primeros pasos como antropólogo. Y representó la oportunidad de profundizar en los hallazgos de mis primeros acercamientos al estudio de las prácticas musicales y las culturas juveniles. Sin embargo, sería falso sostener que ese sendero haya sido uno, único y lineal. En el proceso de elaboración esta tesis ha encontrado muchos momentos distintos, algunos de frenética pasión creativa, otros en los que las dificultades o confusiones demandaban una pausa y respiro, pero el conjunto de estos momentos ha contribuido en el desarrollo y definición de lo que hoy constituye este trabajo. Y podría añadir, que en su conjunto, este proceso ha resultado de mucho provecho en mi formación como antropólogo, como científico social, en la manera de pensar lo social, en los instrumentos y formas que he ido pensando y descubriendo para acercarme a las personas, a sus prácticas y a sus trayectorias biográficas. Una de las reflexiones principales tiene que ver con la reflexividad, es decir la consciencia del impacto que tienen mi trabajo de investigación en el campo. Sería pretencioso sostener que ha sido sólo mi trabajo el que ha impactado en las formas de entender y explicar las prácticas musicales juveniles, pero lo que está claro es que muchos de los informantes usaban términos como ‘subcultura’ u explicaban de qué forma su gusto música o tal o cuál práctica eran el resultado de su propia historia, condición social o algún “determinante” social. Estos hallazgos me hacen pensar

que la divulgación de algunos trabajos de científicos sociales han contribuido también en la generación de un discurso sobre la realidad social en la que viven estos jóvenes. La consecuencia de esta reflexión es que he podido reconocer la capacidad y potencialidad que tiene la etnografía, como proceso compartido, para la generación de conocimiento y consciencia del entorno social. Cuando pienso en el trabajo que llevé a cabo con los estudiantes del Departamento de Geografía Económica con quienes compartí una serie de cuestionamientos de investigación de esta tesis, me doy cuenta que para ellos el proceso compartido de investigación supuso mirar a su entorno propio con otros ojos, transformando su ‘sentido común’ a través de un ejercicio de análisis e interpretación. Reconozco que se necesita cuidar muchos aspectos con el fin de poder gestionar las relaciones entre las distintas subjetividades —incluyendo aquí la del propio investigador, que es el principal instrumento con el que contamos en la etnografía—, así como las del conjunto de estas con los procesos más amplios de tipo estructural, para mantener la rigurosidad de un trabajo científico basado en la etnografía. Estoy convencido que en ese proceso compartido, ambas partes logramos acumular conocimiento sobre el entorno, y entonces pienso en los casos en los que este conocimiento del propio entorno y realidad social puede dotar de herramientas para la transformación y cambio social. Creo que ese podría ser un sendero posible para continuar con mi trayectoria de investigación.

¿Cuáles son los senderos de investigación que se visualizan desde el punto en el que se termina el de esta tesis? A lo largo del trabajo de campo, sobre todo en Polonia, apareció de forma reiterada toda una dimensión emocional que sirve para organizar y pensar la ubicación de la música. Este es un ámbito, sin duda muy relevante para pensar cómo

la gente disfruta la música, que merece la pena reseguir. Otro tema digno de exploración que emerge de las páginas precedentes es la posibilidad llevar a cabo un estudio longitudinal, para observar de qué forma se transforman con el tiempo las prácticas musicales de nuestros informantes, para explorar así hasta qué punto prácticas musicales que hasta ahora se han pensado como prácticas juveniles siguen estando presentes en la cotidianidad de esas personas en su trayectoria por su edad adulta.

Desde mi propio sendero como antropólogo, en el que me he ocupado por estudiar a la juventud y sus prácticas musicales, encuentro que esta tesis hace una modesta aportación a ambas, la tradición de investigación sobre juventud y a la de estudios sobre música, y en ese sentido es un intento de generar una cabal comprensión sobre la cultura, por ponerlo en palabras de Finnegan. Pero el proceso de creación de esta tesis también ha contribuido en la maduración de una visión sobre las potencialidades que tiene la antropología y la etnografía compartida como punto de partida para procesos de toma de consciencia y transformación social. Así me gustaría dejar como última idea en esta tesis, una semilla para un sendero que busque integrar, en la medida de lo posible, estas dos caras de la misma moneda: continuar con un trabajo que tenga como objetivo una cabal comprensión de la cultura, pero que además intente compartir con otros el proceso de investigación, para permitirles ver que —como hemos demostrado en esta tesis— son actores activos en la generación de cultura y por lo tanto cuentan con poder y agencia para la transformación social.

\*\*\*

## Conclusions

Studying young people's musical practices became a sort of anchor that allowed to investigate the processes through which young people make sense and construct the social reality they inhabit. We might say that researching the logics of the generation and transformation of culture is indeed a deeply anthropological aim. This last section aims to highlight the importance of some elements that are essential to the core of the proposal in this thesis.

Thinking music as culture has been the challenge of this thesis. Therefore we understand music as a set of practices related to the creation, consumption, enjoyment and symbolization of music. We studied musical practices because they integrate different levels of social reality through embodied experience. Thus, through our own body we arrange social space by drawing borders and managing distances and closeness with other bodies in social space. By studying musical practices we had access to daily strategies for building the self, but also to the invention of ways of being together. We have also managed to reveal how through musical practices individuals are able to organize time and space, creating meaning and interacting with their environment.

The primary scenario of this work has been the contemporary city, and we have found a way to think about individuals and collectives as active agents in the meaning-making and appropriation of Cultural Goods of the so-called global culture. We have found strong evidence of agency and creativity in the ways people build their own flexible social maps of the apparent chaos created by the saturation of cultural goods and information. It has been particularly useful to think musical practices through the concept of deterritorialization, taken from Néstor García Canclini (1991), along with its complementary concept of reterritorialization, where the field of location, the proxemic field, the field of relationship between social actors and social space, reterritorializes, by changing its meaning, transforming the cognitive map that Anderson (1983) and Jameson (1991) mention in their works. The idea of reterritorialization is important to understand how the cognitive map is

rebuilt, especially when talking about the migrant population; the people that by *leaving* actually break with their spatial references, although this should be understood as a metaphor, because as has been shown in this thesis they do not *break with* but rather *generate new* networks and broader cognitive maps, in what can be apprehended as flow. A flow of interaction, of cultural exchange between places of origin and new ways to integrate their own cultural heritage, and in the space they are going to build. And in this sense this is not an exclusive experience of people who have undertaken migration projects, but of all the people with whom they will share the social space. In sum, I would say reterritorialization is a process that is at the centre of the negotiation of everyday tactics that people undertake to signify and organize any cultural product.

Musical taste has been another anchor point that has allowed us to bring understanding and triangulate mediation processes between different social instances involved in the everyday strategies shaping musical taste. We focused on the kinds of things people do and the discourses they create in relation to music. Thus we studied musical taste as a process rather than an object. In the precedent pages, we have presented it through its links in the biographies, understanding that taste constitutes an embodied, collective and instrumentalized practice (Hennion, 2010:26).

We have worked with youth practices —and not always with young people as we have explained— as we wanted to approach the process through which each generation of young people socialises and transforms the social space that they inherited. We focused our observation on the mechanisms that are used by young people to face the social and institutional forces in the process of negotiating and defining their social space. We can recognize some signs of this process through the transformations of musical maps and mutations in life trajectories. To interpret and analyse this empirical data we followed the proposal of Urteaga (2011) to question the incidence of 'the social' in macrostructure from the combination of two perspectives; on one hand, from a normative and reproductionist (Goffman, 1991) one, and on the

other, from that of the imaginary and cultural change (Maffesoli, 1990). In that sense Urteaga argues that between these poles fluctuate the behaviours or interactive, spatial and cultural practices of a variety of flesh and blood youth who are actively participating in the construction of their own cultures, and culture in a broader sense (2011:163). Therefore we conceive an approach from that perspective to musical practices, the construction of musical taste and social space associated with music.

It must be said that this thesis advocates a vision of culture as an ongoing process, always in motion and transformation, in which individual and collective participation are crucial. It is possible that this statement can be seen among social scientists as an obvious one, but through the development of this research we have been finding discourses that presuppose and image of a crystallized culture whose mutations are seen as corrupting its 'purity'. In this sense this thesis also seeks to show that the position of a conservationist is and should be understood as a process of creation and transformation of culture.

With respect to ethnography in this thesis we have made two complementary exercises to understand youth social spaces. One deals with the collective imaginary and the other with biographical trajectories, and both are important to analyze the specific practices from where lived and conceived space is constructed.

Hence in musical maps we found some musical paths that intersect, dialogue and dispute the meaning of places, music and lifestyles in the city. In the map of Barcelona the view is kaleidoscopic and it was constructed from discourses of several young people from different backgrounds, age, lifestyle, gender, social class, origin and sexual orientation. The result is an interesting cartography of practices, places and meanings that, when put together, create the territory they share. The map of Trójmiasto, in the other hand, primarily constructed from the perspective of university students and about their own musical practices in the urban area comprising Gdansk, Sopot and Gdynia, conformed a cartography where three main musical paths were found. A

series of subjective descriptions about the places that each young person placed in the map helped to understand the variables that articulate the distance or proximity that they experience when thinking about the places, the musical practices and the crowd that usually inhabit them. Equally enlightening are all the places that do not appear on the map, or they do in the margins. The imaginary held by university students about dangerous places and the kind of people that inhabit them, is useful when thinking the embodied social distances that serve as a basis for social relations.

Musical Life Stories (MLS) allow focusing on the socialization process of individuals and the way in which they build their relationship with music. Through them we can see the cultural inheritance they receive and how they build their own way to relate to music. We have found the social and symbolic relations woven through musical practices: first in the exercise of symbolic construction of the self and, second, in the ways they can be used to identify oneself with others, sometimes with the aim of belonging, others of drawing distance from other groups in the social environment. In MLS we spotted music production practices as the circular process in which young people are consumers and creators of music, practices through which they endow symbolic depth to music. Through the MLS we interpreted and analysed a phenomenon that has several dimensions and also depends on the time and place in which it is performed. This approach allowed us to study different ways of conceiving and experience youth. And we have observed how young people are embodying social changes. I think it is very important to remark that from these MLS we have demonstrated the agency and active willingness of young people in the creation and signification of music, and therefore of the social space that they inhabit.

This thematic and methodological route has not only opened up new research questions and pathways for the future, but also new ways to conceive my future anthropological practice. This thesis responds to the venture of giving continuity to a path of research that I started at the same time that I took my first steps into Anthropology. It has represented the chance to delve



into the findings of my first approaches to studying musical practices and youth cultures. However, it would be wrong to hold that this path has been unambiguous and linear. In the process of developing the thesis moments of frenetic creative passion have been combined with others where the difficulties or confusion demanded a pause, but the whole of this period has contributed to the development and definition of what this work has become today. And I might add that as a whole, this process has been of great benefit to my formation as an anthropologist and a social scientist, in the way I now think the social, in the instruments and ways I have been discovering and testing to get close to people, to their practices and life histories. One of the main reflections I have done regards reflexivity, or the awareness of the impact of my research in the social fields. It would be pretentious to claim that it has only been my work what has impacted the ways in which youth understand and explain their own musical practices, but what is clear is that many of the informants used terms like 'subculture' or explained to me how their music taste or such and such practice were the result of their own social history, social status or some "social determinant". These findings make me think that the disclosure of some studies by social scientists also contribute to the generation of a discourse about the social reality in which these young people are living. The consequence of this reflection is that I could recognize the capacity and potentiality of ethnography as a shared process for the generation of knowledge and awareness of the social environment. When I think about the work that I conducted with students of the Department of Economic Geography with whom I shared a few research questions from this thesis, I realize that for them the shared research process involved looking at their own surroundings with different eyes, transforming their 'common sense' through an exercise of analysis and interpretation. I am convinced that in this shared process, both parties developed knowledge about social reality, and then I think of cases in which this knowledge about the own social reality can provide tools for transformation and social change. I think of this as a hint for a possible path to continue my research career.

What are the paths of research that can be seen from the point where this thesis ends? Throughout fieldwork, especially in Poland, repeatedly appeared a whole emotional dimension that serves to organize, and think about, the social location of music. I think it could be very interesting to investigate this aspect, which is certainly very important to understand how people enjoy music. Focusing on the importance of emotions in culture will add another aspect to understand its logics. Another very interesting possibility is to conduct a longitudinal study to observe how the musical practices of our informants change through time. The idea would be to explore how musical practices that have hitherto been thought of as youth practices are still present in the everyday life of these people who, by then, will be treated as "adult".

From my own path as an anthropologist dealing with the study of youth and their musical practices, I find that this thesis makes a modest contribution to both the tradition of youth research and the studies of music, and in that sense it is an attempt to generate, in the words of Finnegan, a comprehensive understanding of culture. But the construction process of this thesis has also contributed to the maturation of a vision of the potentialities of anthropology and ethnography as a shared starting point for processes of consciousness and social transformation. I would thus leave, as a last idea in this thesis, a seed for a path that seeks to integrate as far as possible these two sides of the same coin: continue a work that aims to a comprehensive understanding of culture, but also trying to share with others the research process, to enable them to see that they are —as we have shown in this thesis— active participants in creating culture and therefore have power and agency for social transformation.

## Bibliografía

- ABERCROMBIE**, N., LONGHURST, B. (1998) *Audiences: A Sociological theory of performance and imagination*. Londres: SAGE.
- ABRANTES**, P., (2013). “¿Cómo se escribe la vida? Un estudio de la socialización a través del método biográfico” en *Revista Mexicana de Sociología* 75. núm.3 (julio-septiembre). México: UNAM/IIS. pp.439-464
- ADORNO**, T. (1948). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur  
— (1966). *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Rialp.
- ANDERSON**, B. (1983). *Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso
- APPADURAI**, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Trilce/FCE.
- BAYTON**, M. (1998). *From Rock. Women Performing Popular Music*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press.
- BAUDRILLARD**, J. (1983). *Simulations*. Nueva York: Semiotext(e).
- BIRD**, S. E. (2003). *The Audience in everyday life: Living in a media world*. Londres: Routledge.
- BLACKING**, J. (1967). *Selling Children's songs: a study in ethnomusicological analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.  
— (1976). *How musical is man?* Londres: Faber.  
— (1991). “Towards a reintegration of musicology” en A. Buckley et al. (eds.), *Proceedings of the British-Swedish conference on musicology: Ethnomusicology*. Goteborg: Göteborgs Universitet, Institute of Musicology: 61-19.  
— (1995). *Music, culture and experience*. Chicago: Chicago University Press.
- BENNETT**, A. (2000). *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Hampshire: Macmillan.
- BERGER**, P. y LUCKMANN, T. (1986). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BÖDEKER** H. E., VEIT P. y WERNER M. (dirs.) (2002). *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France Allemagne, Angleterre)*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme,.
- BOHLMAN**, P. (2002). *World Music: A very short introduction*. Nueva York: Oxford University Press.

- BOURDIEU** P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris: Minuit.  
— (1990). *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo/Conaculta.
- CASTELLS**, M. (1996). *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell.
- CHAMBERS**, I. (1985). *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. Londres: Mcmillan.
- CHARTIER**, R. (1995). *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris: IMEC/MSH  
— (2003) “Du livre au lire”, en Chartier, R. (dir.). *Pratiques de la lecture*, Paris: Payot & Rivages.
- CINTRON**, M. (1993). *Gender and Music Canon*. Cambridge: Cambridge University Press
- COULDRY**, N. (2004). “Theorising Media as Practice”. *Social Semiotics* vol. 14, núm. 2, Agosto. Londres: Taylor & Francis.
- CRUCES** Villalobos, F. (2004). “Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas”. *Revista Transcultural de Música*. N. 8  
(<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas>) consultado 28/04/2010
- DE CERTEAU**, M. (1990). *L'invention du quotidien — 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- DELGADO**, M. (2007) *Sociedades Movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama
- DENMAN**, C.A. y Haro, J.A. (comps.) (2000) *Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social*. Hermosillo: El Colegio de Sonora
- DENZIN**, N.K. (1978). *The research act: A theoretical introduction to sociological methods*. Nueva York: McGraw-Hill.
- DURKHEIM**, E. (1965). *The Elementary Forms of the Religion Life*. Nueva York: The Free Press.
- EISENSTEIN**, E. (1978). *The Printing Press as an Agent of Social Change*, 2 vols. Cammbridge: Cambridge University Press.
- ERLAMNN**, V. (1993). “The politics and aesthetics of Transnational Musics”. *The World of Music* 35 (2): pp. 3-15  
— (1998). “The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s.” *Public Culture*, 8. University of Chicago: pp.

467-487.

- ESTEBAN**, M. L. (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- ESTRADA**, T. (2000). *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2000)*. México: IMJ/SEP
- FATYGA**, B. (1997) *Dzisiejsza młodzież. Stereotypy i rzeczywistość po 1989 roku* [Los jóvenes de hoy. Esterotipos y realidad desde 1989]. Warszawa: Ministerstwo Edukacji Narodowej
- (1999) *Dzicy z naszej ulicy: antropologia kultury młodzieżowej* [Los salvajes de nuestras calles: la antropología de la cultura de los jóvenes]. Warszawa: Ośrodek Badań Młodzieży
- (2001) *Młodość bez skrzydeł: nastolatki w małym mieście: raport z badań i diagnoza sytuacji społeczno-kulturalnej* [Jóvenes sin alas: adolescentes en una ciudad pequeña: un informe de la exploración y el diagnóstico socio-cultural] Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW
- (2005) *Dwie prawdy o aktywności: uwarunkowania i możliwości działania młodzieży w środowisku lokalnym w perspektywie polityki młodzieżowej Rady Europy: raport z badań* [Dos verdades sobre actividad: determinantes y oportunidades para las actividades de la juventud en la comunidad local, con miras al Consejo de la juventud de Europa: un informe del estudio]. Warszawa: Składnica Harcerska 4 Żywioty
- FEIXA**, C. (1995). “Tribus urbanas y chavos banda. Las culturas juveniles en Cataluña y México”, en *Nueva Antropología*, UAM-Azcapotzalco/CIESAS, México, marzo, vol. XIV.
- (1998). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel.
- (2000). “Generación @. La juventud en la era digital”, en *Nómadas*, núm. 13, octubre, Bogotá, pp. 76-91
- FEIXA**, C. PORZIO, L. (2004). *Las culturas juveniles en España. (1960-2003)*, Madrid, Instituto de la Juventud.
- FEIXA**, C. (dir) PORZIO, L. RECIO, C. (coord.) (2006) *Jóvenes ‘latinos’ en Barcelona. Espacio público y cultura urbana*. Barcelona: Anthropos.
- FINNEGAN**, R. (1989). *The hidden musicians. Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2001). “Senderos de la vida urbana” en F. Cruces Villalobos (coord.) *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. España: Trotta.
- (2002). “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”. *Revista Transcultural de Música*. No 6. (<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm>) consultado 3/22/2010

- FRITH, S.** (1980 [1978]). *La sociología del rock*. Madrid: Ediciones Júcar.
- FRITH, S.** y McRobbie, A. (1990). "Rock and Sexuality" en S. Frith y A. Godwin (eds.) *On record. Rock, Pop and the written world*. Londres: Routledge
- FOUCAULT, M.** (1995 [1977]). *Discipline and Punish: The birth of the Prison*. Nueva York: Vintage Books.
- GARCÍA CANCLINI, N.** (1991). *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: CONACULTA.
- (1999). *La globalización imaginada*, México: Paidós.
- (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. México: Gedisa.
- GINER, S.** (1976) *Mass Society*. Londres: Martin Robertson.
- GLASER, B.** y Strauss, A. (1967) *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Nueva York: Aldine Publishing Co.
- GOFFMAN, E.** (1991). *Los momentos y sus hombres*, Barcelona: Paidós
- GOODY, J.** (1977) *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GUILBAULT, J.** (1993). "On Redifining the 'Local' through World Music". *The World of Music* 2. pp. 33-47.
- GUIU, C.** (2008). *Territoires et identités en Catalogne*. Comité des Travaux Historiques et Scientifiques. París: CTHS.
- (2008b). "Les géographies sonores : rythmes et contrepoints". en RAIBAUD, Y. *Comment la musique vient-elle au territoire ?* Bordeaux: MSHA.
- (2007). "Le rôle des fêtes à caractère patrimonial dans la recomposition symbolique des territoires : le cas de la ville de Tortosa (en Catalogne espagnole)" en Viala, L. y S. VILLEPONTOUX (dirs.). *Imaginaire, Territoires et Sociétés. Contribution à un déploiement transdisciplinaire de la géographie sociale*. Montpellier: Editions de l'Université Paul Valéry pp. 217-230.
- (2006). *Géographies et musiques : quelles perspectives?*. Géographie et Cultures, n°59, otoño 2006
- HALL, S.** (1991). "The local and the Global. Globalisation and New Ethnicities". En A. King, *Culture, Globalization and the World-System*. Ninghamon: University of New York.
- HANNERZ, U.** (1986). *Exploración de la ciudad*, México: FCE.

— (1998). *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid: Cátedra/Universidad de Valencia.

**HEBDIGE**, D. (1997). *Subculture. The Meaning of Style*. Londres: Routledge.

**HENNION**, A. (2002 [1993]) *La pasión musical*, Barcelona: Paidós.

— (2010) “Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”. en *Comunicar*, nº 34. Volumen XVII, Revista Científica de Edocomunicación. pp 25-33

**HERZOG**, G. (1946). “Comparative musicology”. *The Music Journal* 4 (Nov.-Dec.) :11 et seq.

**HOOD** M. (1961). *Institute of ethnomusicology*. Los Angeles: University of California.

**INNIS**, H. (1972). *Empire and Communication*. Toronto: University of Toronto Press.

— (1973). *The Bias of Communications*. Toronto: University of Toronto Press.

**JAMESON**, F. (1991). *Posmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. EEUU: Duke University Press.

**KUNST**, J. (1959) *Ethnomusicology*. The Hague: Martinus Nijhoff.

**LATOUR**, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press.

**LAURETIS**, T. (1987). *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press.

**LIZÉ**, W. (2008). *L'amour du Jazz. Sociologie du Goût Musical*. Tesis Doctoral. París: Universidad París VIII Saint-Denis

**LIZÉ**, W. y ROUEFF, O. (2010). “La Fabrique des goûts”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. núm 181-182. París: Le Seuil. pp. 4-11.

**MADRID**, A. (2008). *Nor-tec Rifa: Electronic dance music from Tijuana to the world*. Oxford Press.

**MAFFESOLI**, M. (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria.

**MALBON**, B. (1999). *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*. Londres: Routledge

- MALINOWSKI**, B. (1973 [1922]). *Los argonautas del Pacífico Occidental*. Barcelona: Península.
- MARCIAL**, R. (2006). *Andamos como andamos porque somos como somos: culturas juveniles en Guadalajara, México*: El colegio de Jalisco.
- MARTÍ**, J. (2002). "Música i festa: algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva ". *Anuario Musical* 57: 277-293.
- (ed.) (2008). *Fiesta y ciudad: Pluriculturalidad e integración*. Madrid: CSIC.
- MARTÍN-BARBERO**, J. (1993). *From Media to Mediations*. Londres: SAGE
- MARTÍNEZ**, R. (2003). "Espacios musicales. La música pop(ular) y la producción cultural del espacio social juvenil", en *JOVENes, Revista de Estudios sobre Juventud*, año 7, núm. 19, julio-diciembre pp. 152-183.
- (2007). *Taste in music as a cultura production. Young people, musical geographies and the imbrication of social hierarchies in Birmingham and Barcelona*. Tesis Doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- MCCLARY**, S. (1991). *Femening Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1997). "Música y Cultura de Jóvenes. La misma historia de siempre". *A contratiempo* 9: 12-21.
- MCQUAIL**, D. (1984). *Communication*. 2<sup>nd</sup> edn. Londres: Longman.
- MCROBBIE**, A. (1993). "Shut up and dance: youth culture and changing modes of femininity", *Young*, vol. 1, núm. 2.  
(<http://www.alli.fi/nyri/young/1993-2/y932mcro.htm>)
- MEAD**, G. (1964 [1932]). *Mind, Self and Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- MEAD**, M. (1977). *Cultura y Compromiso. El mensaje a la nueva generación*. Barcelona: Granica.
- MERRIAM**, A. P. (1980 [1964]). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- MITCHELL**, T. (1996). *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. Londres: Leicester University Press.
- MOREY**, R. (1940). "Upset in emotions". en *Journal of Social Psychology* 12:333-56.



- MORÍN, E.** (2002). “ Los espacios del rock: una aproximación a los espacios juveniles”, en NATERAS, A. (coord.) *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México: UAM.
- NAVARRO KURI, R.** (2000). “Cultura juvenil y Medios” en J.A. Pérez Islas (coord.) *Jóvenes: una evaluación del conocimiento. La investigación sobre juventud en México 1986-1999*. Tomo I. México: Instituto Mexicano de la Juventud/Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud.
- NETTL, B.** (1956). *Music in primitive culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1985). *The Western Impact on World Music: Change, Adaption and Survival*. Nueva York: Schirmer Books.
- NIETHAMMER, L.** (1989). *Posthistoire. Has History come to an End?*. Londres/Nueva York: Verso.
- OBRACHT-PRONDZYNSKI, C.** (2002) *Kaszubi: między dyskryminacją a regionalną podmiotowością* [Kashubia: entre la discriminación y la subjetividad regional]. Instytut Kaszubski w Gdansk: Uniwersytet Gdanski
- (2007) *Kaszubi dzisiaj: kultura-Język-tożsamość* [Kashubes hoy: cultura-lengua-identidad]. Instytut Kaszubski w Gdansk: Uniwersytet Gdanski
- (2011) *The Kashubs: past and present*. Oxford/Nueva York: Peter Lang
- PARK, R. E.** (1972). *The crowd and the public*. Chicago: University of Chicago Press.
- PÉREZ ISLAS, J.A.** (2008). “Juventud: un concepto en disputa”, en J.A. Pérez Islas y M.H. Suárez Z. (coords.), *Teorías sobre la juventud. Las miradas de los clásicos*. México: UNAM/Porrúa.
- PETERSON, R. A. y Bennett, A.** (2004). "Introducing Scenes Perspective". En R. Peterson y A. Bennett (eds). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- PORZIO, L.** (2008). *Cos, Biografia i Cultures juvenils. Els estudis de cas dels Skinheads i dels Latins kings & Queens a Catalunya*. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili.
- PRAT, J.** (coord.) (2004), *I... això és la meva vida. Relats biogràfics i societat*, Grup de Recerca Biogràfica URV, Temes d'Etnologia de Catalunya, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.
- PUJADAS, J.** (1992). *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas

- REGUILLO, R.** (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires: Norma.
- REYES-SCHRAMM, A.** (1982) "Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Specularly Ordinary". *Yearbook for Traditional Music* 14: 1-14
- ROMANÍ, O.** (1983). *A tumba abierta. Autobiografía de un grifota*, Barcelona, Anagrama.
- (2007). "Ocio y violencia juvenil: entre la realidad y la ficción" en Recassens, A. (coord) *La violencia entre jóvenes en espacios de ocio nocturno*, Barcelona, Atelier i Escola de Policia de Catalunya.
- (2012). "Biografía i etnografía en el camp de les drogues" en J. Contreras, J. Pujades y J. Roca. *Pels camins de l'etnografia: un homenatge a Joan Prat*. Tarragona: Publicacions URV.
- (2013). *Etnografía, técnicas cualitativas e investigación en salud: un debate abierto*. Colección de Antropología Médica. Tarragona: Publicacions URV.
- ROMANÍ, O., Casadó, L.** (eds.) (2014). *Jóvenes, desigualdades y salud. Vulnerabilidad y políticas públicas*. Tarragona: Publicacions URV.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, A.** (2006) "Jóvenes 'latinos' y geografías nocturnas" en Feixa, C. (dir) Porxio, L. Recio, C. (coord.) *Jóvenes 'latinos' en Barcelona. Espacio público y cultura urbana*. Barcelona: Anthropos. pp. 205-214.
- (2010). "Els joves i la identitat musical. Del catàleg TIPO a l'iPod: evaluació de la manera d'escoltar música a través de les noves tecnologies" en *Revista d'Etnologia de Catalunya*. núm. 36. Barcelona. pp. 56-67.
- SCHEPER-HUGHES, N., LOOCKE, M.** (1987) "The mindufl body". *A prolegomenon to future Quarterly*, 1: 6-41.
- SCHÜTZ, A.** (1964). *Collected Papers II: Studies in Social Theory*. (ed.) Avid Brodersen, The Hague: Martin Nijhoff
- SEEGER, C.** (1941). *Music and culture*. Proceedings of the Music Teachers National Association for 1940 64:112-22.
- SEITER, E.** (1999). *Television and New Media Audiences*. Oxford: Oxford University Press.
- SHEHAN CAMPBELL, P.** (2000). "How musical we are: John Blacking on Music, Education, and Cultural Understanding." *JRME*, vol. 48, núm. 4: 336-359
- SILVERSTONE, R.** (2000). "The Sociology of Mediation and Communication". en Calhoun, C. Rojek, C. y Turner, B. (eds.) *The*

SAGE handbook of sociology. Londres: SAGE Publications. pp. 188-207.

**SIMMEL**, G. (2003 [1882]). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Buenos Aires: Gorla

**SPRING**, K. (2004). "Behind the rave: structure and agency in a rave scene", en: Bennett A., Peterson R.A. (eds.), *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville: University of Vanderbilt Press

**STAHL**, G. (2004). "It's like Canada reduced": setting the scene in Montreal, en: Bennett A., Kahn Harris K. (eds.), *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Basingstoke: Palgrave MacMillan

**STRAW**, W. (1991). "Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music". en *Cultural Studies* 5 (3). pp. 368-388

**SWIDLER**, A. (2001). "What anchors cultural practices". en Schatzki, T. Knorr, K y Von Savigny, E. *The practice turn in contemporary theory*. Londres: Routledge.

**THOMPSON**, J. B. (1990). *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*. Cambridge: Polity Press.  
 — (1995). *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*. Cambridge: Polity Press.

**THORNTON**, S. (1997). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Wesleyan University Press/University Press of New England.

**TIRONI**, M. (2012). "Para una sociología pragmática del gusto. Antoine Hennion en entrevista, en Ussandon, J y Vodanovic, L (eds.) *Disturbios Culturales*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales. pp. 120-135

**TOMASINI**, M. (2008). "La escolaridad inicial como contexto socializador". *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 13 (36). pp. 7-34.

**URTEAGA**, M. (1996). "Chavas activas *punks*: la virginidad sacudida", en *Estudios Sociológicos*, vol. XIV, núm. 40, enero-abril: pp. 97-118  
 — (1996b). "Flores de asfalto. Las chavas en las culturas juveniles", en *JovenES. Revista de Estudios sobre Juventud*, año 1, núm. 2, octubre-diciembre, México: IMJ  
 — (2011). *La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Juan Pablos Editor

- VALENZUELA**, J.M. (2004). *Paso del Nortec: This is Tijuana*. CONACULTA. Oceano: COLEF
- (2009) El futuro ya fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad. México: COLEF/Casa Juan Pablos.
- VIERA** Alcázar, P.M. (2011). “Mujeres en el rock: identidades y experiencias en Tijuana”, *Regiones*. Suplemento de antropología, núm. 44, marzo-mayo, pp. 9-16
- WALSER**, R. (1993). *Running with the Devil. Power Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown: Wesleyan Press
- WEBER**, M. (1993 [1928]) “Los fundamentos racionales y sociológicos de la música”, en *Economía y Sociedad*, Madrid: FCE, pp. 1118-1183
- WEBER**, W. (1975) *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris, And Vienna (1815-1848)*. Londres y Canberra / Nueva York: Croom Helms /Holmes & Meyer.
- WILLIS**, P. (2000). *The Ethnographic Imagination*, Cambridge: Polity Press.



## Anexos

### **Anexo I. Nano-historias de Vida Musical**

#### **AGATA**

*Edad:* 26 años

*Nacionalidad:* Polaca

*Lugar de nacimiento:* Gdansk

*Año de llegada a Gdansk:* ---

*Lugar residencia actual:* Gdansk

*Convivencia actual:* Comparte piso con amigos

*Nivel escolar alcanzado:* Ha estudiado psicología

*Ocupación actual:* Trabaja en el ayuntamiento en la gestión cultural

Agata es una joven que hace poco ha terminado sus estudios universitarios, actualmente trabaja en gestión cultural y de esa forma está bastante interesada en lo que acontece en su ciudad relacionado con las artes. Disfruta de la música y estar con amigos. Es muy consciente de las transformaciones que ha sufrido su ciudad con la llegada del turismo. Disfruta de los conciertos al aire libre por su ambiente, en cuanto a los lugares musicales que más frecuenta, son aquellos en los que encuentra música en directo.

*“This is more of it, those are the places I like to go to listen music. I like also open air concerts, also because the atmosphere of the concert. I don’t like the big festivals, because there people get drunk too fast and then they don’t care any more for the music, for me is more important the music and the atmosphere.”*

#### **ÁLVARO**

*Edad:* 29 años

*Nacionalidad:* Española

*Lugar de nacimiento:* Córdoba

*Año de llegada a Cataluña:* 2007

*Lugar residencia actual:* Barcelona

*Convivencia actual:* Comparte piso con amigos

*Nivel escolar alcanzado:* Ha hecho un título superior (post producción de cine)

*Ocupación actual:* Trabaja en maqueta

Álvaro llegó con un grupo de amigos que han hecho cadena migratoria desde Córdoba a Barcelona, ha pasado por experiencia de haber vivido en Reino Unido en donde estuvo trabajando en condiciones precarias y después de un tiempo sus familiares y amigos le convencieron de regresar a España. Él define su gusto musical como Friky y para él la música ocupa un lugar muy importante en la forma en la que organiza su vida.

*“Cuando estás en la barriga de tu madre que te van poniendo música y tal, yo creo que eso influye ya, porque te vas acostumbrando a escuchar una serie de sonidos que no son cacharros de la cocina, entonces es algo que ya es más*

*sonoro, más agradable, entonces eres pequeño y puedes ser lo que quieras, pero la música que les gusta a tus padres, quieras que no te comienza a gustar a ti.”*

*“Mira por ejemplo mi padre es un gran fanático del Soul, entonces Areta Franklin y todos esos sonidos de los 50 de los 40. Mi madre pues es un poquito de música española, pero no tan comercial, vale. Escuchaba música de Mecano y cosas así, en la época de los 80 era lo que había, ¿no? y pues ese tipo de música.”*

*“Quizá eso fue un poquitín antes, pero quizá más por curiosidad, para saber lo que era comprarse un disco, me acuerdo de la primera cinta que me compré y fue el de la Lambada (ríe). Nunca me olvidaré.”*

*“(…) claro en aquella época no había Internet y descubrir nueva música y más de ese tipo era una locura, era irte a lo mejor a una tienda ponerte a mirar, a lo mejor grupos parecidos del estilo e ir probando, así ir comprando cosas y sino compartir, diciendo oye me he pillado esta cinta escúchate, no había otra manera. Y claro comenzamos con cosas más del tipo Green Day y cosas así más skate que a lo mejor iba con tu estilo de vestir y cosas así. Y a lo mejor bueno que ya pasamos a cositas un poco más fuerte.”*

*“Yo creo que pasa un poco como pasa en España siempre, en España siempre se ha escuchado lo que los medios te imponen, no pasa, supongo que pasará en todos lados, pero no sé en España ves un ejemplo clarísimo. Lo que ves salir por la tele, es lo que la gente va escuchando, lo que escuchas en la discoteca es lo que escuchas en tu casa, sabes no sé, la gente no tiene esa chispa por descubrir cosas nuevas, es mi impresión, a lo mejor me equivoco, pero bueno.”*

*“No, con el móvil no, pero tengo el Ipod que me lo regalaron en la empresa y vale yo voy al curro y en el camino es el Ipod, en casa el ordenador, yo no tengo por ejemplo equipo de música ¿para qué lo quiero? pero sí música todo el día. En el trabajo tengo la música puesta, soy el único de la empresa que tiene la música puesta.”*

*“Sí sí sí, claro de hecho también había anuncios de busco banda y cosas de esas, desde luego, claro en esa época yo no había comenzado a ir a conciertos, pero claro estamos hablando de Andalucía, que no es como Barcelona, no se puede comparar. Allá cuando hay conciertos, pues de lo que te gusta habrá uno cada dos o tres meses y eso en Málaga que es ciudad grande, pero sí salíamos un poco, te ponías de acuerdo con un par de amigos y quedabas para ir.”*

*“Mil millones de diferencia, ahora tienes la música que quieres en el momento, la que quieras, antes tenías que moverte kilómetros para conseguir música o gastarte una pasta por catálogo, hoy ya es estar conectar el ordenador, poner el nombre y ya lo tienes y además hoy puedes reproducir música con cualquier aparato, hasta en el móvil tienes música. No puedes compararlo con hace 10 años, no te estoy hablando de más, es una locura. Y dentro de 5 años no sé que más habrá.”*

**BAO**

*Edad: 25 años*

*Nacionalidad: China*

*Lugar de nacimiento:* Qingdao

*Año de llegada a Catalunya:* 2008

*Lugar residencia actual:* Badalona

*Convivencia actual:* Familiares

*Nivel escolar alcanzado:* Ha estudiado filología Inglesa

*Ocupación actual:* Estudiante de Castellano/Catalán, CF

Bao es un joven chino que intenta no hacer lo que la mayoría de los chinos en Barcelona hacen, él ha llegado sólo aprovechando de que su tía materna ha migrado a Catalunya hace más de 10 años, él al poco tiempo de terminar la carrera y de iniciar su vida profesional decide probar suerte y comenzar a explorar el mundo. En china solía escuchar la radio y cuando salía con amigos era sobre todo para ir a lugares musicales en los que se puede cantar. He dicho que más que las discotecas los Karoke son la forma más popular de ocio para los jóvenes. Descubrí la música country por Internet y se hace fan de ella. A su llegada a Barcelona, los estudios de castellano y catalán ocupan la mayor parte de su tiempo. Va descubriendo poco a poco lo que él llama la forma europea de disfrutar la vida. Descubre lo importante que es la música en esta forma gregaria de disfrutar la vida en Barcelona.

*“estoy descubriendo la música española y me gusta mucho, pero luego mis amigos me dicen eso es muy viejo, qué va eso nadie lo escucha. Entonces entiendo que a él no le gusta porque ya la ha escuchado, pero para mí es nueva. Creo que pasa como cuando la gente me dice que una canción china les gusta y a mí me parece fea y anticuada.”*

*“No me gustan los lugares con música muy alta, prefiero la música country, pero en las discotecas no ponen esa música.”*

## **BUNIO**

*Edad:* 30 años

*Nacionalidad:* China

*Lugar de nacimiento:* Gdansk

*Año de llegada a Gdansk:*

*Lugar residencia actual:* Gdansk/Varsovia

*Convivencia actual:* Solo/Familia

*Nivel escolar alcanzado:* Ha estudiado música

*Ocupación actual:* Músico (grupo Dick 4 Dick)

Bunio es uno de los integrantes de un grupo local de música *electro-glam-rock*, como él la llama. Su gusto por la música lo ha hecho hacer de ella su forma de vida. Él es músico profesional y insiste mucho en lo complicado que es vivir de ella intentando sacar adelante la propuesta musical de un grupo. Le sorprende la fama que tiene su grupo, la cantidad de visitas que reciben sus sitios en Internet, en proporción con los pocos discos que han logrado vender.

*“Well we will release very soon the second CD, so we are having lots of interviews for music magazines and so on and so on, but there is a problem with selling, and I think is a general problem in Poland to sell a lot of copies, I don't know we sold like 500 during one month, and it's incredible, because we had lot of people in the concerts and on myspace we have like, compared to other polish bands, we have a lot and a lot of visitors in myspace website, and*



*so on and so on, we are very famous, but we have in general many problems to sell the CD, at least we wanted to sell something like a few thousands, like 3 o 4 thousand copies, but we have sold only 500 (laughs) I don't know, maybe our audience is very poor and they download it from internet."*

## **EVA**

*Edad:* 27 años

*Nacionalidad:* Española

*Lugar de nacimiento:* Fuengirola

*Año de llegada a Cataluña:* 2006

*Lugar residencia actual:* Barcelona

*Convivencia actual:* con amigos

*Nivel escolar alcanzado:* Master en diseño editorial

*Ocupación actual:* Empleado Revista-editorial

Eva migró a Barcelona desde Andalucía, siempre se ha interesado por la música y ella lo explica como el resultado de una crianza en la que tanto su madre como su padre tenían ya gustos musicales peculiares. Actualmente en Barcelona es la vocalista de un grupo de música *Indie*, como ella misma lo ha dicho. Ella utiliza diferentes medios para escuchar, descubrir y clasificar la música. Lee revistas, sigue blogs y usa LastFM. Para ella la música es un importante ingrediente social, comparte con la mayoría de sus amigos un interés y gusto por descubrir música.

*"Siempre he escuchado la radio, dormía con la radio, oía un programa que se llama la gramola lo hacían en la m 80 y desde que yo tengo uso de razón lo escucho."*

*"Tele casi nunca, fui fan de MTV, pero casi nunca... Radio 3, M 80, tenerla de fondo, como acompañamiento."*

*"A partir de los 13 catorce o así, que estabas en el instituto y que comenzabas a descubrir Nirvana, Greenday y comenzó a salir en España la Mtv en canal +, porque acá en las cadenas españolas no estaba."*

## **FRANCESC**

*Edad:* 17 años

*Nacionalidad:* Española

*Lugar de nacimiento:* Barcelona

*Año de llegada a Cataluña:*

*Lugar residencia actual:* Barcelona

*Convivencia actual:* Vive con sus padres

*Nivel escolar alcanzado:* Estudiando el instituto

*Ocupación actual:* Estudiante

Francesc tiene un historia es muy interesante porque hace referencias territoriales a la música, es decir tiene muy claro a qué lugares de su ciudad pertenecen las distintas corrientes musicales. Y desarrolla muy bien una nueva manera de escuchar música vinculada a las nuevas tecnologías en la que el CD es un objeto que no le interesa.

*"Y de pequeño tengo ese recuerdo y luego cuando he tenido para bajarme música y tal, muchas veces he terminado bajándome cosas que escuchaba mi*

*hermano de pequeño, bueno lo hemos bajado los dos de hecho. Y luego ya cuando a los 11 años o 10, se empieza uno a escuchar música que uno quiere, al principio ya, bueno cuando uno tiene un hermano mayor siempre tiene influencias, yo cogía los CDs de Gorilaz de mi hermano y me los empecé a escuchar y luego ya mi hermano se fue para el rock más duro y Heavy Metal. O sea empezó con Linkin park y ya acabó en... y eso ya vi que a mí no me interesaba, yo de Gorilaz sí que fui descubriendo más lo de hacia donde a mí me gustaba.”*

*“3º de ESO comenzaron a venir los que me gustan, a mí me gustaba mucho Evansence, como el grupo de esas edad, o Garbage o The Cramberries, pero lo escuchó por la influencia de mi hermano, a estos los sigo escuchando.”*

## **JUAN**

*Edad:* 25 años

*Nacionalidad:* Española

*Lugar de nacimiento:* Barcelona

*Año de llegada a Catalunya:* ---

*Lugar residencia actual:* Barcelona

*Convivencia actual:* familia

*Nivel escolar alcanzado:* Ha estudiado filología hispánica

*Ocupación actual:* Desempleado/ profesor sustituto

La historia de Juan está marcada por una iniciación a la música que el llama romántica, escuchaba música clásica y estaba rodeado de una familia y contexto de artistas y lo que él ha llamado bohemios. El descubrimiento del flamenco revoluciona su manera de entender y escuchar la música. Más tarde en su época de estudiante universitario descubre un circuito de locales de música electrónica para bailar y unas prácticas que están asociadas a la fiesta en estos lugares, como las drogas. Más adelante descubre los locales de ambiente en los que suele sentir la contradicción que hay en los lugares con “buen ambiente” pero donde la música es mala, o los que tiene música mejor, pero en donde las personas no están ahí para bailar.

*“Pues sí, pero muy poco, estamos hablando de un par de cintas, bueno de una cinta, que era como de canciones de un globo, dos globos, tres globos, sabes, que claro que yo ni me acuerdo, pero sí que me acuerdo de las canciones de una cinta que tenía cuando era muy pequeño. Me gustaba, me las sabía de memoria y quizá cantaba, ahora no las recuerdo ya. Luego ya, más de cómo descubrimiento ya personal, es más adelante cuando era adolescente, pues de una etapa más romántica, diría yo. Yo escuchaba más música clásica.”*

## **LUCAS**

*Edad:* 20 años

*Nacionalidad:* Italo-argentino

*Lugar de nacimiento:* Buenos Aires

*Año de llegada a Cataluña:* 2001

*Lugar residencia actual:* Barcelona

*Convivencia actual:* Vive con padres

*Nivel escolar alcanzado:* C Formativo producción cinematográfica

*Ocupación actual:* Estudiante/ Músico

Lucas tiene una historia migratoria y una formación musical que le

hereda su abuelo. Es interesante la percepción de la ciudad que tiene en la que ubica lugares cerrados y poco amigables que él asocia a una cultura de clase media acomodada, frente a barrios obreros que él encuentra creativos y amigables. Se mueve por ambientes de rock, rock pesado y progresivo. Los medios de comunicación hacen un papel importante a la hora de entender cómo interpreta la música que oye, es decir sitúa lugares musicales a partir de las paradas del metro. Está en búsqueda de un bar sin playlist prefabricada (y explica la paradoja que encuentra cuando lo encuentra y la gente pide cosas que suenan de nuevo a playlist prefabricada.)

*“Cuando era muy muy chico, desde siempre mis hermanas las conocí, con una edad, claro cuando yo ya tenía consciencia de música, mis hermanas tenían una edad bastante avanzada. Una me lleva 6 años y la otra 10 años, entonces bueno, en Argentina, en Mar del plata, por aquellos años puedo presumir que había mucha cultura musical, llegaba de todo, entonces lo primero que empezaron a escuchar mis oídos por mis hermanas, era música como del tipo Sting, en su momento Sui generis, que es grupo de ahí, en la espineta, Fito Paez, ah música así nacional, Los redonditos de ricota, música más o menos de esa época, e internacional, me acuerdo que me daba mucho miedo Marilyn Manson o Nirvana, porque lo escuchaban mis hermanas y ponían videoclips y me acuerdo que me daba miedo, pero también me daba mucha curiosidad, después los Backstreet boys, Spice Girls, lo que se escuchaba entre las amigas de mis hermanas y a mí me llegaba todo eso. Pero sobre todo el grupo que destacó mucho fue los Red Hot Chili Peppers que más o menos desde los 6 años escucho Red Hot Chili Peppers. Y por mi abuelo, que fue una de las más grandes influencias que tuve, porque fue director de orquesta, y desde siempre me metió en la sangre pues la música clásica, que no sabía valorar en ese momento y que ahora valoro un poco más, tipo Tchaicovski, sobre las obras maestras, Mozart. Y sobre todo el blues, porque él tocaba el clarinete y le gustaba mucho el saxo y tocaba Jazz y Blues con un grupo que tenía de música yo mamé todo eso y en ese momento era un acopio de muchos estilos y no me definía por ninguno y por suerte aun no me defino por ninguno (jejeje)”*

*“Aquellos grupos de esa época que me acuerdo, para mí, mi primer cassette, buaa! Me acuerdo de mis hermanas, no sé porqué de mí mucho no me acuerdo, pero me parece que a mí lo primero que me regalaron fue Fito Paez, no sé porqué Fito Paez está en todos lados, en esa época era muy poeta, era muy tranquilo y a mí me gustaba mucho la música tranquila, y sino me acuerdo de muchos cassettes de Bob Marley, muchísimo que a mí me encantaba escucharlo, de Marvín Gates, por mi viejo y entonces claro yo siempre iba robando por ahí, porque mi viejo siempre tenía muchas cosas y mis hermanas también y bueno Metallica, porque me acuerdo de los cassettes de Metallica, es más o menos lo que me viene a la mente de cassettes.”*

*“El trueque más grande que tuve, bueno trueque no, mi abuelo me pasaba mucha música, pero yo no le pasaba nada a él (jeje) eh el trueque que podía tener con Cds, en aquella época comprábamos bastante, porque era muy barato, me acuerdo era con un amigo que vivía en un barrio más arriba del mío, porque estaba todo al lado y sí, él escuchaba música de su hermana, me acuerdo, y sus padres y me iba pasando a mí y yo le iba pasando a él, pero más que nada ya nos conocíamos a los grupos y no teníamos estos y de pronto nos pasábamos un poco y seguimos manteniendo una relación así aun*

*ahora por Internet, es mi confidente musical, es así como le digo. Mi mejor amigo de casa. Y es casi eso, no tuve este tipo de truke con muchas más personas”*

### **MIQUEL**

*Edad:* 29 años

*Nacionalidad:* Española

*Lugar de nacimiento:* Barcelona (Cedanyola)

*Año de llegada a Cataluña:*

*Lugar residencia actual:* Barcelona

*Convivencia actual:* Vive con pareja

*Nivel escolar alcanzado:* Master de musicología

*Ocupación actual:* Estudiante/ Músico

Miquel ha estudiado música, representa una generación en la que se comienza a usar los medios como el Internet y los *ipods* pero él no se siente del todo familiar con esas tecnologías. De hecho le han regalado un ipod recientemente que está transformando su manera de escuchar la música. No se había encontrado con música que provenga de la migración en Barcelona hasta que él inicia un trabajo para sus estudios de musicología y comienza a indagar sobre el Candombe uruguayo. En sus prácticas musicales hace diferencias de escucha, él gracias a sus estudios tiene una forma de escucha que le ayuda a entender y comprender la música, estudiarla. No le gusta el pop-rock nacional, pero le divierte mucho tocarlo para fiestas mayores durante los veranos.

*“Crec que jo vaig voler tenir la meva col·lecció de música per imitació del meu germà gran”*

*“El primer caset que me compró mi padre de hace unos 11 o 10 años fue Phil Collings, Bananarama, y me acuerdo, que mi padre tenía discos y que yo grababa cintas desde los discos de sus padres a través del aparato. Y recuerdo mucho jugar con la música de mi padre y conscientemente comencé a utilizar la música a los 12-14 años cuando me aficioné a Queen, Aerosmith, Guns n’ Roses, y esta misma época fue donde comencé el intercambio en la escuela con un compañero que escuchaba Heavy Metal.”*

### **PAULA**

*Edad:* 17 años

*Nacionalidad:* Española

*Lugar de nacimiento:* Barcelona

*Año de llegada a Cataluña:* ----

*Lugar residencia actual:* Barcelona

*Convivencia actual:* con madre

*Nivel escolar alcanzado:* ESO

*Ocupación actual:* Estudiante Inst.

Paula es una chica que ha ido a su primer concierto acompañada de su padre, es sobre todo de su padre de quién ha recibido una importante influencia musical. Luego su círculo de amigos está especialmente interesado por la música. Ella está descubriendo los lugares musicales de la ciudad, es joven y no siempre consigue tener permiso de sus padres para salir. Las

fiestas de su barrio han sido un buen pretexto para comenzar a salir, aunque muchos de sus amigos no están en la ciudad en esa época. El ipod le acompaña casi todo el tiempo, y sino también suele escuchar mucha música desde Internet.

*“Mis padres están separados desde que tengo 3 años. En casa de mi madre no recuerdo escuchar música, puede ser la radio, pero con mi padre, si que recuerdo mucho Depeche Mode, Talking Heads, David Bowie, Peter Gabriel, que me llevó a un concierto de muy pequeña, que me fascino porque había como un escenario redondo y bajaba en una bola de plástico, no sé... tenía como 9 o 10, en el Palau Sant. Jordi. Fue el quien me llevó a mis primeros conciertos.”*

*“La música que yo escuchaba en la primaria, pues primero no controlas mucho la música que escuchan los otros, normalmente escuchas lo que se oye en casa, pero es verdad que con unos amigos nos gustaba un grupo de rock catalán que se llama Els Pets y lo escuchábamos mucho y nos sabíamos las canciones, pero aparte de eso, escuchaba lo que escuchaba en casa.”*

*“El ipod es sagrado, siempre lo llevo conmigo, por Internet youtube, me bajo muchas cosas porque es imposible comprarme todas las cosas que me gustan, escucho mucho la radio, y no es que me guste tanto, es la que tengo puesta que es RACC 105, no me molesta por la mañana mientras me ducho. Me gustaría encontrar una radio que ponga la música que yo escucho, pero no creo que haya y conseguir pues bajármela de Internet. Le robo discos a mi padre y me los paso al ipod. Algunas veces me compro vinilos, porque me gusta.”*

## **POL**

*Edad:* 18 años

*Nacionalidad:* Española

*Lugar de nacimiento:* Barcelona

*Año de llegada a Cataluña:* ---

*Lugar residencia actual:* Barcelona

*Convivencia actual:* familia

*Nivel escolar alcanzado:* Bachillerato

*Ocupación actual:* Estudiante de Medicina

Pol se crió en una familia franco-española en la que la música francesa, de su madre, marcó los sonidos de la infancia. En su adolescencia Pol experimento con percusiones africanas al tiempo que iba descubriendo un estilo de vida “alternativo” que le apreció atractivo y que lo fue llevando a descubrir una forma de disfrutar con la música. La música de protesta forma parte del estilo juvenil que él va incorporando. Más adelante descubre música electrónica de baile que él disfruta mucho bailando, pero en cambio no se identifica para nada con la clase de prácticas que están asociadas a esta música y a los lugares musicales en los que se puede escuchar.

*“Mi madre, mi madre me ponía, no sabría decir qué, ponía canciones de cantautores sobre todo franceses, yo me acuerdo un poco de esto, más o menos siempre ponía lo mismo, ahora no me acuerdo tampoco, era un poco música para todos los gustos, música más típica francesa.”*

*“Pero estuve un añito escuchando música dance, básicamente de la radio o en*

*CD. Y comencé a tocar mi primer instrumento entre tercero y cuarto de ESO, es decir a los 16 que en Banyotes precisamente, en la cabalgata de reyes, había un grupo tocando pues percusión africana y me gustó. Y a mi madre también le gustó y me impulsó un poco y así empezó estudié un año de percusión, de yembé.”*

*“Sí, yo creo que principalmente emule, creo que mi tío es uno de esos viciados que se pasa el día descargando fue el que me dijo de emule, después tuve, yo tuve también, porque la verdad toda esta riqueza musical sin emule, no es muy difícil, porque sino realmente tienes que dar un paso más, tienes que ir a comprarte el disco, claro que si realmente te gusta la música sí, pero sino, por ejemplo para un indeciso como yo que es un parado ahí, sin nadie que me empujara si tuviera que haber ido a una tienda de discos a comprar tal, si creo que habría comprado, pero no habría tenido tanta riqueza claro. El tema de descargar por Internet ha sido fundamental, porque alguien te dice este grupo suena bien y pues me lo descargo, si me gusta lo dejo sino lo borro.”*



## ***Anexo II. Fotografías de lugares musicales de Trójmiaŝto***

Fotografías de Ucho. Un lugar del sendero melómano.

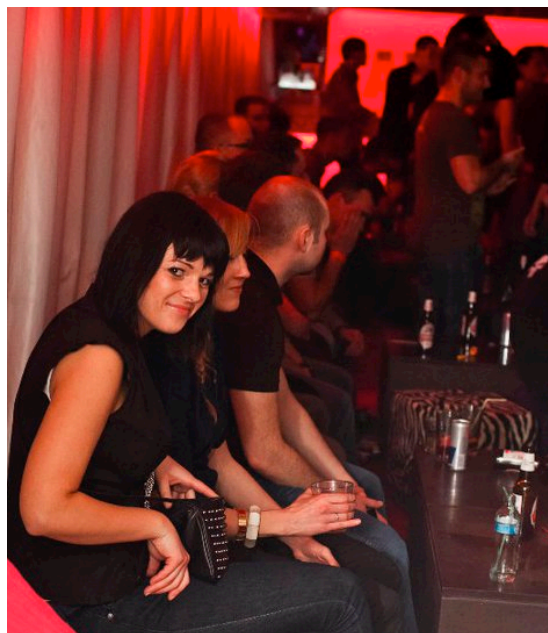
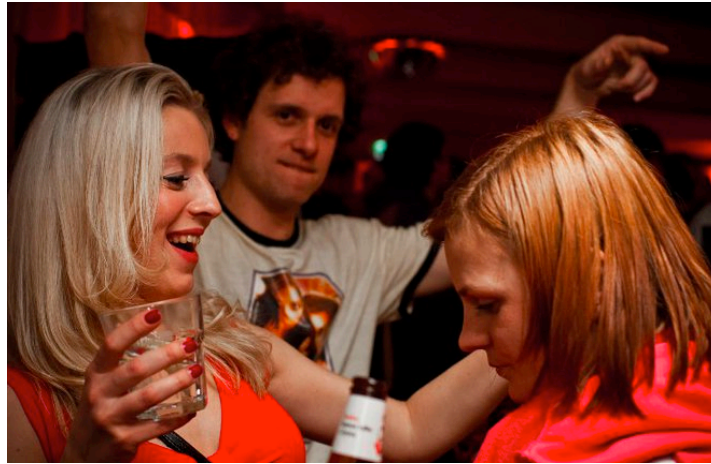




## Fotografías de Autsajder. Un lugar del sendero estudiantil.



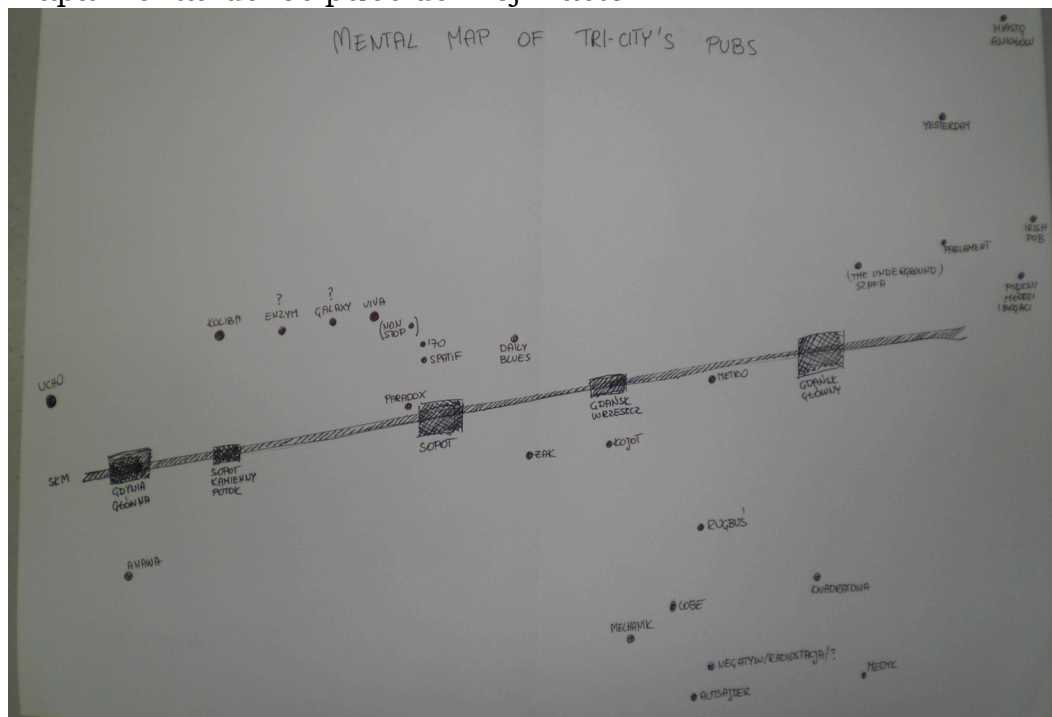
## Fotografías de Soho. Un lugar del sendero del Clubbing.



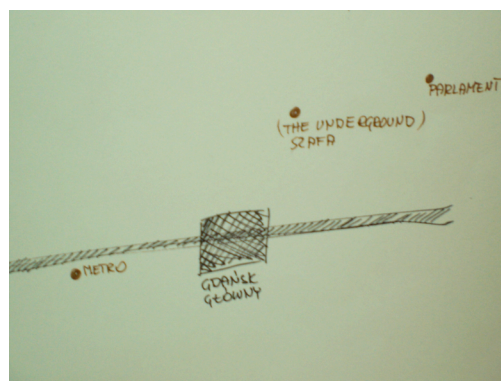
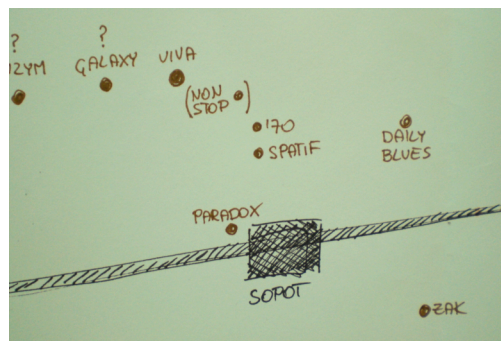


### **Anexo III. Detalles de Mapas Musicales de Trójmiasto**

#### Mapa mental de los pubs de Trójmiasto

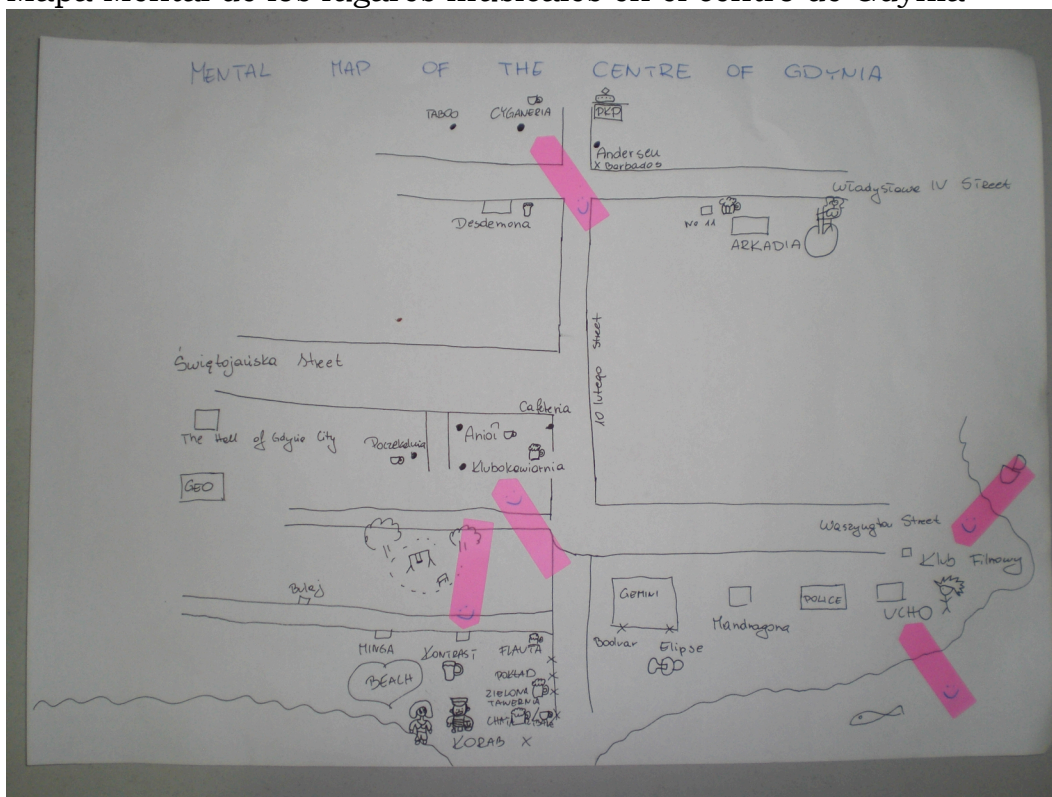


#### Detalles del mapa

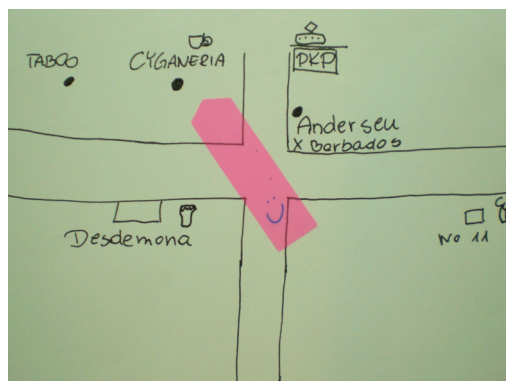
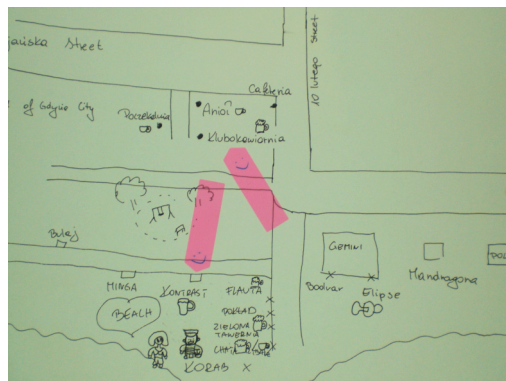




## Mapa Mental de los lugares musicales en el centro de Gdynia



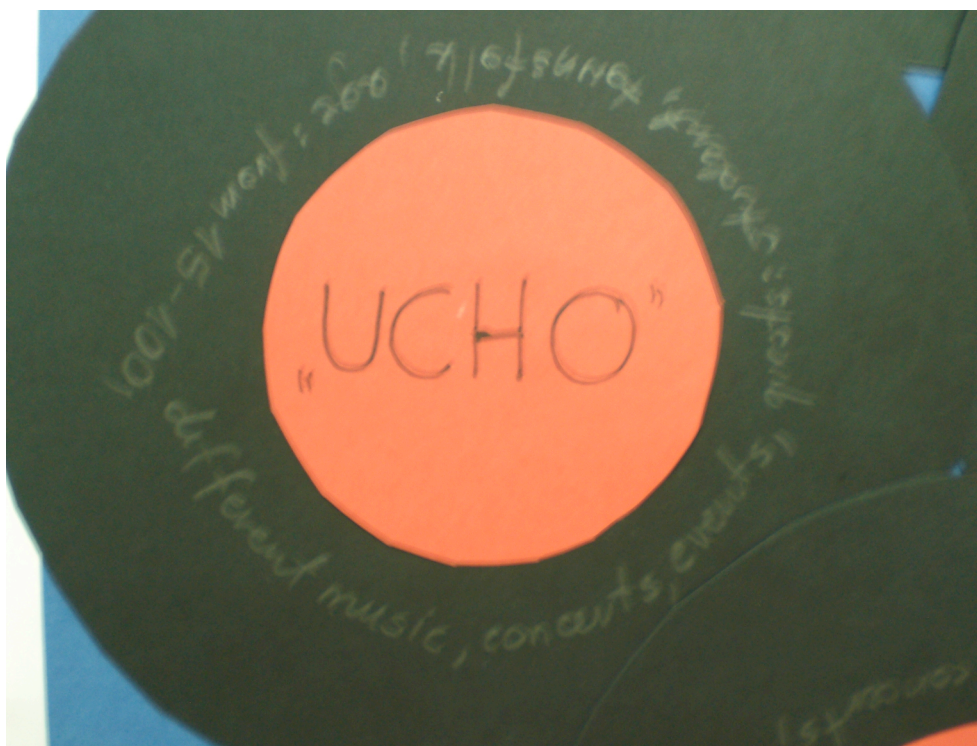
### Detalles del mapa



## Mapa de los lugares musicales preferidos en Tróymia



### Detalle del mapa





## Mapa Mental de lugares Musicales



## Detalle del mapa







La contraportada es diseño de Nayelli Rodríguez.

Las imágenes que componen el *collage* son originales de amigas y amigos que respondieron a una convocatoria que lancé en la que pedía fotografías en las que se pudiera ver a gente disfrutando de la música para ilustrar la portada de la Tesis. Y este fue el resultado. (Fotografías de Leslie Feregrino, Marc Rodríguez, Davide Cuda, Lowri-Mair Owen, Pauline La, Joel (Eustache McQueer), Jorge Andrés Alonso (Mr. Zebra), Edgar Maurice Aguilar.

